目　录

导论:音乐美学理论新构

一、音乐美学的学科历史与名称

关于音乐美学学科的历史,在认识上,首先要与音乐美学的历史加以区分。就音乐美学的历史而言,可以说,自人类音乐审美实践活动产生起,就已经开始了人类音乐审美意识发生、发展的历史。虽然在那时还不可能用语言的概念体系来表达这种审美意识或者相关的认识,却已经是音乐美学的历史的开始。但是,音乐美学的历史并不等于学科的历史。音乐美学学科的历史,产生于人们用具一定理论形态的概念、范畴以及相对稳定的知识结构,表达对人类音乐审美实践活动的诸种认识活动之中。

一般认为,音乐美学的学科历史,是于18世纪至19世纪的欧洲逐步建立起来的。但是,在谈到传自西方的、今人通用的音乐美学学科名称的产生之前,仍有必要指出,中国的音乐美学思想在古代社会,并非没有自己的学科名称,也并非没有自己的研究对象、范围,并形成自己相对稳定的知识结构和理

论体系。就像今天现代意义上的音乐美学理论体系包括了哲学、社会学、心理学甚至人类学、艺术学、教育学等方面的内容,并且在体系的构成上呈现出学科发展中的多元化以及与其他学科的相互渗透,早已突破原来较为狭窄的格局,形成一个丰富而复杂的学科系统那样,可以说,具学科性的中国传统音乐美学思想体系,原本就具有这种多元、互渗的特点。早在上古时期起于西周礼乐制度的乐教活动中,当“乐”被纳入教育系统、意识形态系统,作为一门独立的知识体系而被运用时,“乐”就已经是一门独立的学科。而在当时,音乐美学的理论作为对主要以艺术形式展示的“乐”的思考和认识,是从艺术的、社会的、伦理的、哲学的、政治的、教育的多种角度对“乐”的存在以及对“乐”之美以全面的认识,并作为“乐”的思想体系整体构成中的重要组成部分,在呈现多种学科内容互渗与多元化倾向的“乐”的理论体系中占有不可缺、甚至可以说是至关重要的位置,并且其理论直接在当时的美育实践中发挥重要作用。

因此,从这个意义上,可以说,这是音乐美学在“乐”这一学科中的存在,并且在实际上,往往是作为“乐”的理论的主体思维而存在。“乐”作为音乐美学独立学科的性质,是在“乐”的理论的整体构成中突现出来,而具有相对的独立性。其主体思维既包含有当时的音乐审美经验,以及在此认识基础上形成的一般性的、较为具体化的概念,同时也包括有在此实践基础上抽象出来的理论概念,有些概念甚至成为中国传统哲学思维体系中的主体思维(例如“和”)。同时,也因为中国哲学思维的整体性,像“和”这一类概念,既可以在音乐的审美经验层存在,也可以在音乐的哲学思辨层存在。根据目前的研

究成果,我们已经可以判断,在中国音乐美学理论的长期发展中,已经形成有稳定的概念体系,这种概念体系不仅建立在非常丰富的音乐审美实践经验的基础之上,并且同时形成自己基本的概念、范畴。这是可以从对中国音乐美学思想的整体把握以及具体的音乐美学思想研究中证明的。需要说明的是,这种概念体系的学科意义,虽然因秦汉以降一般意义上的音乐教育在官学教育系统中不复存在,但是唯有具学科意义的"乐"的概念体系,仍然在官学教育体系以及在古代乐论、琴论等学术领域及其思想的传承中存在,仍保持着其学科性。

当然,就像我们今天对于音乐美学学科理论体系的认识,已完全不同于18至19世纪欧洲人对"音乐美学"学科理论的认识那样,恰恰是在行将跨入21世纪的今天,当我们在建立现代音乐美学理论体系、尤其是在中国优秀传统文化的基础上建立当代有中国特色的马克思主义音乐美学体系的过程中,就更为需要在吸收一切人类优秀文化成果(包括西方音乐美学中应当汲收、借鉴的理论成果)的基础上,重视对历史上形成的中国音乐美学理论体系的研究,同时重视对世界上一切民族的音乐审美实践活动及其概念体系作音乐美学上的跨文化比较研究,真正做到熔中西于一炉,建立音乐美学研究中的全人类的文化意识,彻底摆脱西方音乐美学传统中诸如"自律论"一类的美学思想乃至音乐审美意识中的"欧洲中心论"对中国音乐美学发展事实上已经形成的不利影响,真正建立起既有全人类意义,又有中国文化特色的中国音乐美学理论体系。

音乐美学理论形态的产生及其发展,无论在中国还是在

欧洲，都有着两千多年的历史。在中国古代，在其传统哲学整体思维的制约下，音乐美学曾经是作为“乐”的学科内容而存在。在上古时期的乐教体系中，“乐”，就是一门专门的学科，其中就包含有音乐美学的内容。而在西方，美学或者音乐美学也常常是哲学家思考的对象，并归属于一定的学科知识体系中。在西方，美学作为独立的一门学科而被确立，是科学理性精神的产物。是在对人类心理功能知、意、情三方面的认识基础上，在研究知的逻辑学和研究意的伦理学之外，开辟了研究情的学科领域。这使得西方美学的发展在相当长的时期内要受到这种“初衷”的影响，因其一开始就循着“审美学”的路径，将注意力集中于对艺术形式的“纯粹观照”，也就极容易(不是必然)具有较为突出的形式主义美学的倾向，而这在西方音乐美学史上，则是后来占主导地位的学科发展倾向。从学科历史的角度看，在西方，对音乐审美活动的研究，在相当长的时期内，是越来越趋向于将音乐型态作为音乐本体来看待(即所谓“音”本体)，在其后的发展中，似乎是逻辑地走向“自律论”，这在音乐美学研究领域中是表现得相当明显的。现代美学(音乐美学)因其学科理论体系发展的多元化，重新趋向于在对人类审美(音乐审美)实践认识的整体把握中来认识对象，重新具有整体思维的特点，而学科自身的理论形态，也处在不断的转变之中。对于音乐美学的现代发展来说，如何在独立的学科研究中，将音乐审美活动置于人类整体活动、将音乐美的存在置于完整的、作为人类文化行为方式之一的音乐存在(即所谓“乐”本体)的基础上进行考察与认识，而不是因其“音”本体存在意义上的独立性，而将音乐美学的理论体系引入“自律”的轨道上去，仍是一个重要的方面。

在西方，关于审美一类问题的研究，在哲学领域中一直被称为"审美趣味学说"、"优雅的艺术理论"等。而第一次正式用"Aesthetica"（今译"美学"）这个名称来称呼一门新的学科和这方面的研究、由此使美学成为一门具独立意义学科的人，是德国启蒙运动美学奠基人亚历山大·戈特布·鲍姆加通。鲍姆加通（Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714 – 1762）。他在1735年发表的学位论文《关于诗的哲学沉思》中，首次提出建立美学的建议，其目的是为了将审美的感性认识提高到理性的高度来认识。直至1750年，他用拉丁文出版了专著《美学》，才正式用"Aesthetica"这个名词来称呼自己这本研究感性认识的专著。这个名词源出于希腊文，意即感觉、知觉，其中包含的意思是，"属于或关于能感觉到的事物：物质的，而不是思维的、非物质的事物。"[①] 鲍姆加通就是根据其语源学的意义，将此定义为"感性认识学"（Scientia cognitionis sensitivae）在他看来，美学的对象就是感性认识的完善，这就是美。美学即感性认识的科学。由于鲍姆加通在《美学》中用相当的篇幅讨论了审美的问题，"Aesthetica"才逐步在使用中被确认为学科的名称。对此，今人认为，由日文转译而来的"美学"一词，据其原义，应译为"审美学"。

在西方音乐美学史上，"音乐美学"的名称最早见于德国诗人、音乐家舒巴尔特（Ch. F. D. Schubart, 1739 – 1791）逝世后出版的《论音乐美学思想》（1806年出版）一书，虽然这只是一本音乐通论式的著作，并不算真正的音乐美学专著，但是书中

---

① 美国1956年版《国际音乐与音乐家百科全书》"音乐美学"条目。转引自何乾三、叶琼芳等译《音乐美学》，中国文联出版公司1984年版，第20页。

"音乐美学"的术语却被后人作为学科的名称而沿用。

在中国近代史上,最早从学科理论体系的角度介绍音乐美学的是蔡元培。虽然蔡元培并没有对音乐美学这一学科作专门的介绍和研究,但是他在介绍西方美学理论的同时,已经涉及到音乐美学方面的理论,并在与中国传统音乐美学(美育)理论的结合中,将其应用于美育的实践。蔡元培的音乐美学理论与实践,至今仍产生着重要影响。在中国传统的与西方的音乐美学思想的影响下,近代的王光祈、青主等人形成具一定代表性的音乐美学思想。但是作为学科理论的建设,在当时则显得相当薄弱。在近现代史上,中国音乐美学理论最为显著的发展,是在马克思主义美学的深刻影响下取得的。尤其是本世纪50年代以来,主要传自苏联、东欧的马克思主义音乐美学思想,对中国音乐美学学科理论体系的建设产生了持久而深刻的影响。中国音乐美学学科理论系统化的研究与建设,在70年代末、80年代初开始获得长足的进步。在实际研究工作中,无论是对中国传统音乐美学思想的研究,还是对西方音乐美学理论、尤其是西方现代音乐美学理论成果有分析的介绍、评价,以及对音乐美学学科基础理论的探讨,都有力地促进了我国当代音乐美学的学科建设与研究。直至今日,建立具有中国特色的、以马克思主义为指导的音乐美学体系,仍是为大多数中国音乐美学工作者认同的、也是长远的工作目标。①

① 参阅何乾三:《上下求索　任重道远——在第四届全国音乐美学学术讨论会上的总结发言》,载《中央音乐学院学报》,1991年第3期。

二、音乐美学的研究对象、方法及其理论前提

音乐美学是以作为人类文化行为方式的音乐存在为研究对象、对人类音乐立美审美实践活动以哲学美学思考的音乐哲学。

从学科存在的意义上讲，音乐美学作为一门独立的学科，它既是音乐学的一个基础理论学科，又是美学的一个分支。在音乐学领域，音乐美学是以哲学美学的、经验科学的多种研究方式，以其概念体系对音乐以总体把握的一门基础理论学科。由于其研究必须以人的音乐审美实践活动中大量的“实践实感”为依据，因此，音乐美学学科建设真正的进步，除了自身的理论建设之外，实际上也是在音乐学领域中与诸音乐学科研究的互补与共同进步中获得的，这方面既有学科之间（例如音乐美学与音乐史学、音乐文化人类学、音乐形态学等）、又有音乐美学工作者知识结构上的互补。在美学领域，音乐美学又是美学中属于艺术美学的一个门类。由于其研究在实质上是对音乐以美学的研究，因此音乐美学的研究势必需要寻找自己可靠的哲学美学理论基础，这方面，我们选择以马克思主义的哲学美学理论，作为音乐美学研究的哲学美学基础。与此同时，无论是传统的还是现代的、无论是中国的还是西方的哲学美学理论或流派，其中合理的、有价值的成分，都可以而且应当给以吸收，以丰富和促进当代马克思主义音乐美学体系的建设和发展。基于上述对音乐美学学科理论特点的认识，我们试图对音乐美学的研究对象和方法及其理论前提，阐明自己的看法。

就像任何一门学科的确立，总要先对其研究对象作出确认那样，关于音乐美学的研究对象，我们认为，就音乐美学这一独立学科研究的特殊对象而言，其研究是以音乐的存在与音乐美的存在为研究对象。这里，音乐的存在，即音乐作为人类文化行为方式的存在，是音乐美的存在的实践前提，也是其理论前提。音乐的存在方式，应当看作是音乐美学理论中具“元理论”意义的学科命题，属于音乐本体论问题。虽然“存在”的命题本身是属于“元理论”性质的，具有本体论意义，即有关于音乐美学研究对象的“存在性”的依据，它构成音乐美学研究对象的基质和本原。但是，对“存在方式”的具体研究，却与对音乐审美活动、审美经验以及心理学、社会学、文化学、历史学意义的分析、考察和研究有关，其理论表述在音乐美学的概念体系中，主要属于与实际事物、经验比较接近的具体概念或一般性理论概念，而非高度抽象、概括的“元理论”概念。① 因此，音乐存在方式的研究，即作为人类文化行为方式之一的音乐的本体论研究。这是一种艺术哲学，或者也可以说是一种文化哲学的研究，是音乐的“文化(艺术)－哲学”研究。但是它又与对音乐美的本质这类研究相联，这也是音乐美学研究必须具备的音乐学视角和自己在音乐学领域必须担负起的责任。

关于音乐的美的研究，即对音乐美的本质、规律以研究，它属于哲学本体论问题。这种研究使音乐美学的研究更具有

---

① 任何一个理论体系中，属于“元理论”层的概念，是其中为数不多，但却重要而特殊的层次。构成其整体理论体系的概念，是多层的。由于仅仅满足于抽象程度很高的概念陈述往往会有脱离实际的弊端，因此，理论体系的构成，必须是多层的，其中大部分概念与实际的事物和经验有着不同程度的联系。

哲学形态和纯思辨性，在音乐美学理论体系中占据着最为抽象、也是最高的层次。但是，这类研究不仅经常因其纯思辨性而使理论容易脱离实际，并且，也经常因为这种脱离而轻视对作为音乐美的存在的前提，即音乐的存在方式问题以深入的研究，使自身的理论构建因基础的松垮而削减其可靠性。音乐美的本质的存在，是以音乐的存在为其存在的根本依据，它应深入到音乐的文化存在、深入到人的音乐立美审美实践活动的存在中去寻找自己的规定。

音乐的存在方式(其中包括人类社会实践与音乐立美审美实践活动这相互支持、关联的双重实践活动的存在方式)作为音乐美学理论研究的必要前提，不是经常处于被忽视的地位，就是因为认识上严重的偏颇(例如以乐音形态为音乐的本质存在，或在此前提下以“音心对映”的存在为音乐的存在方式、仅仅局限于从主客体的关系中去认识音乐的存在方式)而失去对这一问题以研究的真正目标——对人类音乐审美实践活动以完整的认识和解释。不仅在音乐美学领域，而且在对艺术美学研究经常起指导作用的一般美学领域，这一问题也没有得到应有的重视。为了对这个问题有一个更具体验性的认识，这里就以中西音乐美学比较研究中的实例，来说明这个问题：

一般认为，西方音乐美学史上汉斯立克的《论音乐的美》，和中国音乐美学史上嵇康的《声无哀乐论》，都是所谓“自律论”的代表作。的确，汉斯立克以“音乐的内容就是乐音的运动形式”，“音乐不能表达特定的感情”；嵇康以“音声有自然之和，而无系于人情”，“和声无象而哀心有主”，都认为音声的运动形式并不表现情感，其论点似乎是一致的。但是，恰恰是在

对音乐存在方式的认识以及相关的对音乐美的存在的认识上，两者并非一致。汉斯立克以音乐的美只存在于“乐音以及乐音的艺术组合中”，而心中的审美情感体验，则在认识上被排除于音乐美的存在条件之外，据此，音乐美的存在自然“不依附、不需要外来的内容”，这显然是一种以“音”本体为存在前提的音乐美学观。而嵇康虽然提出“声无哀乐”，论证音声不表现哀乐情感，但是，他却是在“乐”的存在，而非“音”的存在这一前提下，提出自己对音乐美的认识。所谓“乐”，是“言语之节、声音之度、揖让之仪、动止之数、进退相须，共为一体”的“乐”。也是在这“乐”的诸种要素的合成中，才能“合乎会通，以济其美”。

因此，有关对“音乐”概念的界定，在汉斯立克，指的是乐音的运动形式，即“音”；而在嵇康，则指的是音乐的完整存在，不仅包括“心”和“声”，并且还包括参与“乐”的活动的音乐行为。所以，嵇康讲“声无哀乐”，并不等于“乐无哀乐”，从音乐存在的本体论来讲，嵇康是“乐”本体而不是“音”本体。因此，凡是如汉斯立克那样视音乐的存在为音响及其运动形式的存在，即是货真价实的“自律论”，而嵇康视“乐”为音乐的存在方式（“音声”的存在仅仅是构成“乐”的存在的诸要素之一），是在同样揭示了音乐审美的特殊规律的同时（“声无哀乐”），并没有滑到“自律论”的陷坑中去，这正是早于汉斯立克约一千六百年的嵇康、也是中国音乐美学比西方音乐美学的高明之处。而这方面认识上的高明与偏颇，正来之于关于音乐的存在方式在本体论、认识论上的差别。说到底，这里反映的正是“乐”本体与“音”本体的根本差别。

另外，还可再作比较的是，中国古代音乐美学史上，《乐

记》作为具儒家思想传统的音乐思想论著，与受道家思想影响甚大的《声无哀乐论》，其哲学思想体系显然是不相同的，但是，在“乐”的存在这一基本理论前提上，两者却是相一致的。两者都是以“乐”的存在作为其音乐美学思想构成的理论前提。这正是中国传统音乐美学理论体系中具主体思维性质与“元理论”意义的音乐美学观念。而“乐”的存在，既包括音乐形态层的存在，也包括了音乐的意识层、行为层的存在，这是一种“结构本体”意义上的存在。正是这三种要素（形态、意识、行为）于音乐审美实践活动中的相互关系，才是构成音乐美的存在的基本条件和认识上的判断依据。这是《乐记》与《声无哀乐论》在对“乐”的完整概念界定中都具备的认识，同时也是今天的音乐美学理论研究需要给予足够的重视并深入探讨的问题。

关于音乐美的哲学研究，也同整个哲学领域的学派都曾长期热衷于在美的主观论和客观论、或主客观统一论的问题上展开争论那样，在音乐美学中最受人关注的问题，仍是音乐审美中的主客体关系问题。与此相关的，是诸如音乐的内容与形式、音乐的意义和理解、音乐审美中的情感情绪问题、音心对映一类问题。这方面，需要重新思考的问题，似乎不是继续停留在原来提出的音乐审美主客体关系问题的讨论上，尽管这种讨论始终是必要的。从目前音乐美学研究的状态来看，当许多人的理论研究前提仍然尚未从具“音”本体理论特征的“自律论”中解脱出来时，对音乐审美主客体关系的研究，也就很难取得什么进展，或者停滞不前，或者陷入谬误。这方面，似乎应当重新审视和选择音乐美学的哲学美学基础，在历史与逻辑的统一中，寻找具有哲学高度和方法论意义、能够透

彻认识和解决音乐美学难题的可靠理论前提。这就是我们在下面要谈到的马克思主义的人类学实践哲学。

马克思在1844年完成的《经济学－哲学手稿》,虽然不是一部具概念体系的美学专著,但是,其中关于"自然人化"的哲学理论以及对美的本质、美的规律、美感和艺术的特性的揭示,却构成了马克思主义美学的灵魂。与音乐美学研究中的主客体关系问题有关,我们在这里可以通过对马克思的"自然人化"思想的认识,说明在美学研究中,想仅仅以哲学上的认识论而不是实践论的认识方式,对美学上的主客体关系以深刻的理解,是达不到的真正揭示美的本质、美的规律的存在与美感和艺术的特性这一目的的。

马克思在《经济学－哲学手稿》中对其"自然人化"思想的阐述,分别从主体与客体的角度来谈。着眼于客体自然的人化与美的形成,马克思谈到"从一方面看,在对象的现实界,对于社会中的人到处都已变成为人的本质力量的现实界——即人的现实界,因而成为他自己的本质力量的现实界时,一切对象对于人就变成了自己的对象化,变成了肯定(证实)和实现他的个性的对象,变成了他的对象,也就是说,人自己变成了对象。"① 着眼于主体自然的人化与美感的形成,马克思谈到"从主体来看,正如只有音乐才唤醒人的音乐感觉,对于不懂音乐的耳朵,最美的音乐也没有意义(感觉),就不是它的对象,因为我的对象只能是我的某一种本质力量的证实(肯定),所以它对于我是怎样也正如我的本质力量作为主体的能力对

① 见朱光潜节译本,载《美学》第2期,上海文艺出版社1980年版,第10－11页。

它自己是怎样，……只有通过人的本质力量在对象界所展开的丰富性才能培养出或引导出主体的即人的敏感的丰富性，例如一种懂音乐的耳朵，一种能感受形式美的眼睛，总之，能以人的方式感到满足的各种感官，证实自己为人的本质力量的各种感官，不仅五种感官，而且还有所谓精神的感官，即实践性的感官，例如意志和爱情之类都是如此。总之，人性的感官，各种感官的人性，都凭相应的对象，凭人化的自然，才能形成。五种感官的形成是从古到今的全部世界史的工作成果。"①

由此看，马克思正是着眼于人"通过实践来创造一个对象世界"的实践活动，着眼于人的实践本性，才揭示出这一深刻的"自然人化"的规律，揭示出艺术（音乐）实践地形成于人类生活，成为人类活动的一部分。而艺术（音乐）正是人的本质力量在音乐审美感觉中的肯定，能感受音乐美的耳朵，正是作为体现人类本质之一、人的音乐立美审美历史活动的实践性工作成果。因此，如果仅仅从一般认识论的范围，从主体与客体、主观与客观或者从精神与物质、思维与存在② 的关系来认识音乐美的本质、规律以及美感的特性，则不可能达到马克思"自然人化"思想的深刻程度。只有突破一般认识论的局限，从实践论的角度，将人的社会音乐实践活动及其成果引进音乐美学的研究中去，并且将更具实证性的心理学、社会学研究方法引进音乐美学研究中去，这样，才有可能对音乐美的本

---

① 见朱光潜节译本，载《美学》第2期，上海文艺出版社 1980 年版，第 10－11 页。

② 这里的"存在"，是与思维相对的物质同义语。本文所讲的音乐的存在，则是在"有"与"无"的相对关系中，对构成音乐存在的一切物质、精神现象的概括。

质、规律以及美感特性以全面的把握，真正建立起当代马克思主义的音乐美学理论体系。我们有必要对马克思以下的一段话以深刻的理解：①

我们看出，主观主义和客观主义，唯灵主义和唯物主义，活动和忍受（能动和被动）只有在社会情况中才失去它们的矛盾对立，从而失去作为这些矛盾对立的客观存在；我们看出，认识方面的矛盾对立，只有凭人的实践能力通过实践的方式，才有可能得到解决。所以要解决它们决不是一种知解方面的课题，而是一种实际生活的课题。这是哲学所不能解决的，正因为哲学把它仅仅看作一种认识方面的课题。

其后，在被恩格斯誉为"包括着新世界的天才萌芽第一个文件"的《关于费尔巴哈提纲》中，马克思进一步强调了社会实践在认识世界和改造世界中的决定作用，为辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观奠定了基础。

这里对我们的启示是，音乐美学诸问题的研究，其中在认识方面的矛盾与困惑，以及对音乐的存在以及音乐美的存在诸理论问题的研究和阐述，只有通过对人的音乐立美审美实践活动的认识，才能解决。这也意味着，在音乐美学理论研究中，当前更重要的，是在本体论、认识论之外，引入实践论以及与之相关的价值论。而这在对音乐存在方式的研究中，则首先是在研究方法上，对音乐的文化行为方式以完整的把握，即从音乐的形态(包括乐音运动形态、乐器形态等物化形态)、音

① 见朱光潜节译本，载《美学》第2期，上海文艺出版社1980年版，第10－11页。

乐的观念意识(包括音乐审美意识的各种表现形态,其中既有对乐音形态结构的感知体验,也有审美观念的意识活动)以及音乐的行为(包括音乐活动中各类操作性的、具文化意义的参与行为)这三个基本要素的相互关系来证实。在音乐立美审美实践中,这三个要素的相互关系及其整体构成,会对音乐美的存在、对音乐的审美体验产生直接的影响。

此外,与上述认识有关,需要指出的还有,一般艺术美学以及音乐美学是以"创作——作品(表演)——欣赏"这一思考模式展开其研究,但是人们似乎没有认识到,这种认识实际上是建立在因社会分工而形成的"他娱性"音乐行为方式的认识基础上的。而在人类音乐生活中,无论是在古代还是当代,仍然大量存在着演奏、欣赏甚至即兴作乐集于某群体(或个体)于一身的"自娱性"音乐行为方式。① 在这两类不同的音乐行为方式中,其音乐审美的感受和体验,以及相应的音乐审美观念的产生和形成,甚至对音乐美的判断、取舍的价值标准,都可以是不相同的。并且,这种思考模式也很容易形成"作品中心论",在艺术(音乐)审美的研究中,严重忽视对人所参与的艺术(音乐)立美审美活动中主体的审美接受、理解一类审美现象,甚至逻辑地导向形式主义美学。在不同的音乐文化行为方式中,也会因音乐行为方式的不同,产生不同的音乐审美的价值判断、价值取向标准。所以,有关对音乐存在方式以及音乐美的存在方式的认识,不能仅从音乐审美的主客体关系、音心关系、或者内容与形式的关系去理解,或者说,不能仅从音乐的形态层与观念层、而应加上音乐的行为层,从实践中,

---

① 参阅修海林:《谈"音心对映论"之争》,载《人民音乐》1989年第1期。

从人的音乐行为方式中,从音乐存在方式"三要素"[①] 的相互关系中去理解。本书之所以要为音乐的存在方式问题专设一章,正是从这一问题在当前音乐美学理论研究中的重要性出发而作的努力。

有关于音乐美学研究的哲学基础,赵宋光先生曾提出一个颇为重要的看法,他认为,音乐美学的哲学基础,"应当不仅仅是认识论,而是从人类本质分化出来的认识论、驾驭论、价值论三个领域的联结。"[②] 这里讲到的"驾驭论"即"实践论",但不是一般意义上"理解为认识论中的一个新观点"的实践论,而是"与认识论并列又是比认识论更重要的另一个哲学领域",它突出的是体现人类本质力量的"主体驾驭客体、支配客体、创造客体、建立客体"的实践。[③] 我们在这一认识的启发下,是从本体论、认识论、实践论、价值论这四个相关的领域建立音乐美学的哲学基础,[④] 这也构成本书不同于以往有关论著的整体理论框架。其中从本体论和实践论的角度,在有关音乐的存在方式问题上,针对长期以来存在的音乐美学"自律论"影响,提出音乐存在方式的"三要素"说,确立了必要的理

---

① 即构成音乐完整存在的物化形态、观念意识、参与(操作)行为这三个要素。这是一种"结构本体"意义上的完整存在。为表述的简洁,一般简称为形态、意识、行为。以下不再说明。

② 赵宋光先生这一看法,首见于 1988 年 12 月 22 日答《中国音乐年鉴》记者问(见《中国音乐年鉴》1988 年卷)。在 1991 年第四届全国音乐美学会上重又提出此看法,并撰文《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》对此论点以系统说明,该文发表于《中国音乐学》1991 年第 4 期。

③ 同上。

④ 关于以马克思主义的人类学实践哲学作为音乐美学哲学基础的认识,我们曾分别撰文以阐述(修海林:《"反映论"与"主体论"——对音乐美学哲学基础的思考》;罗小平:《杂谈音乐美学的哲学基础》),均载《中国音乐学》1987 年第 2 期。

论前提。由于在音乐美学研究中，认识论与本体论甚至实践论、价值论的研究经常是互为依存的，因此，除了前面所谈的有关本体论与实践论的认识，我们这里再对认识论和价值论的问题作一定的说明。

在音乐美学领域，认识论的问题，也与实践论相关。若仅从音乐创作审美实践过程中的“生活与情感”、“情感与作品”这两个层次来看，[①] 认识论意义上的能动的“反映论”，解决(或能够解决)的是“生活与情感”这一层次的哲学问题，即“思维与存在的同一性问题”，这是必须首先明确、却并不困难的问题。但是，对于“情感与作品”这一层次，仅用能动的“反映”去认识显然是不足的。这方面，马克思关于将人的感性活动当作实践去理解、从主体方面去理解，并提出“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界”[②] 的思想，正是从人类活动的主体实践角度，将人与世界关系的认识给深化了。这方面，音乐美学上的认识论更重要的任务，是揭示主体是如何在音乐的创作、审美活动中，不断建立和完善自己的、既具有创作功能、又具有认知功能的审美心理结构。

从认识论的角度讲，事物之间的联系都有其中介因素。与音乐审美心理有关，无论是社会文化大循环系统的现实美到与此相连的音乐文化小循环系统的音乐美的转化与相互作用，还是音乐审美中对音乐美的把握，都是通过音乐的情绪表现及其感受这一审美的中介因素才得以实现。而这一实现正

---

① 关于以马克思主义的人类学实践哲学作为音乐美学哲学基础的认识，我们曾分别撰文以阐述(修海林：《“反映论”与“主体论”——对音乐美学哲学基础的思考》；罗小平：《杂谈音乐美学的哲学基础》)，均载《中国音乐学》1987年第2期。

② 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷第19页。

有赖于创作主体、审美主体的音乐审美心理结构在实践中的建构。这一结构的建立，使“内在的(生活)情感升华为音乐情绪的动态形式；外在的(音乐)情绪转化为内心情感的丰富体验……正因为有了系主客观于一体的中介形式，音乐审美才得以呈现出如此多姿多态的心理运动形式”①。更为重要的是，这种音乐审美心理结构一旦建立起来，将成为音乐美育工程的重要成果，而对人类自身的成长和“生产”、对人的创造性才能的培育，起到积极而重要的作用。这种审美心理结构在某种程度上具有“数理”性与“和谐”性，它一旦被发现、破解，将直接有助于促进人的本质力量的建构。因此，对音乐的审美经验以心理学的研究，成为本书整体理论构成中的一个非常重要的方面。

我们在本书的理论框架中，引入了“审美”、“立美”的概念。“审美”、“立美”的概念，是赵宋光先生在《美育的功能》一文中首先提出，将“立美”与“审美”划分为两个不同的概念，指出其论域的区别与目的性的不同。这在本书的立论中得到了充分的阐述。“立美”与“审美”是一对既有区别，亦有联系的概念。在实践过程中，两者既分属不同的阶段，又相互依存、彼此渗透；既有矛盾的因素又有统一的方面。就像赵宋光说明的，立美是“建立美的形式”，是主体驾驭客体、创造客体，目的是通过主体审美意识的对象化向人类传递审美意识。审美是“对于美的形式的愉悦感受，或对于丑的形式的抵制应答”，目的是“从精神产品中收取审美意识的传达”。可见，前者属

① 修海林：《音乐审美中的情感情绪问题》，载《中国音乐学》1987年第2期。

于“实践论(驾驭论)”的范畴,后者属于“认识论”的范畴。前者的目的是传递审美意识,后者是接受审美意识。前者的成果是对象化的精神产物,后者的结果是主体审美意识的构建。当然,立美与审美不仅有区别,也有矛盾。这既表现于立美的辛劳会抑制审美的愉快,也表现于立美的技巧无法充分体现审美的体验、对象化的形式对审美意识的限制、理性内涵与感性形式的不平衡等方面。

但是,立美与审美既是音乐实践中的两个不同的方面,又都是与提高主体的审美意识,增强主体的本质力量,从而以美的规律塑造自己,创造世界的总体目的相一致的。立美与审美在不同阶段与过程中侧重面虽不同,但始终是互为作用、互为影响。立美的成果是审美的依据,审美的能力是立美的条件。在立美的创造中,贯串着审美意识的作用,并也能获得审美的愉悦。在审美的过程中,亦渗透着立美的影响,主体在美的形式的欣赏中,会不知不觉地按照美的规律构建自己,并逐步达到自觉与自由的境界。可见,立美与审美都是一种以审美心理结构为中介的双向活动。

提出“立美”、“审美”概念的区分,在美学的理论与实践上都有着重要的意义。特别是对于纠正在美学界普遍存在的、关于审美无功利目的性这一认识偏向上,具有独特的理论意义。概括地讲,主张审美的无功利目的性,是重体验而轻构建,只承认审美鉴赏中的静观体验与表面的无功利,而看不到在立美实践中创造美、构建美的心灵结构这一最大的功利性。结果是用浅层的(仅仅通过否论审美体验中有不具有直接的功利欲求)来否定深层的(立美的创造与美的心灵的构建),甚至认为美的本质是超功利性的。而实际是,对美的本质的认

识，是不可能、也不应该脱离立美、审美的实践来认识，如果在认识上仍然是以所谓超功利性来揭示美的本质，实质上仍是一种表面的肤浅而实质上的"自律"美学思想。我们以为，立美、审美过程中的创造和建构，是一种最大的功利，它直接作用于美的世界和美的心灵的创造和建构。在此基础上，作为美学实践的美育才能获得真正的人类的意义。

音乐美学中的价值论问题，在一般音乐美学理论著述中仍然是一个未得到普遍重视的问题，但这在本书，却是我们对音乐美学理论以新的构建时的又一个重要方面。[①] 这一问题实际上也与认识论、实践论方面的问题直接相关。有关音乐价值的问题，人们经常谈到，一部音乐作品，在不同的人和人群、在不同的文化区域、不同的民族和时代，可以有不同的审美判断、甚至表现出相反的审美价值观念和取向。欧洲人的音乐审美价值标准，并不完全适用于像印度、中国等东方国家，甚至在欧洲音乐的历史文化范围内，对音乐的价值评价也是有区别的。因此，对音乐的美、对于音乐的审美价值，人们在认识上最终仍然是回到美是客观的还是主观的这个老问题上去。

关于音乐美的价值的存在，从主客体关系来看，可以从音乐的音响结构与听者的关系中去寻找审美价值评价的基础，将音响材料、结构方面的价值视为音乐客体的价值属性，而不同文化背景、不同时代的人对音乐风格、体裁的认同、需要和取舍，则取决于审美主体与客体价值属性的相互关系。但是，

---

① 参阅罗小平：《再谈音乐美学的哲学基础》，载《星海音乐学院学报》1993年第3/4期。

由这种相互关系中形成和体现的价值,并不能视其为音乐客体的价值属性,而是通过人的音乐实践活动,在对象固有的物态属性的基础上创造出来的。体现的是实践意义上的主客体关系。因此在认识上,必须将人的音乐立美审美实践活动、将人参与其中的文化行为方式作为一个重要的评价依据。

从音乐行为的角度看,在音乐生活中可以经常发现,由于音乐行为方式以及相关的审美意识、情感态度的不同,同一部作品可以具有不同的审美价值。在社会音乐生活(例如民俗音乐活动)中,音乐的行为方式,在审美活动中,会对音乐美的价值判断产生直接影响。音乐的价值,与审美主体积极主动的参与、选择及其审美情感态度有关。音乐的价值,也并非同道德价值全然无关,通过审美主体的情感态度这个中介,道德价值的判断也会间接影响到对音乐美的价值判断和取舍,形成一定的审美价值取向。

许多人似乎没有意识到,音乐的文化行为方式,会在实践中对音乐美的价值判断,甚至对音乐价值理论的构成产生影响。"音乐会"式的音乐参与方式,实际上已经在音乐审美的价值观念上影响到音乐审美的认识,例如"创作——作品(表演)——欣赏"这一在认识上实际成为一般艺术(音乐)美学对音乐行为模式或过程的规范,仅仅是随着工业社会的社会分工而形成的一种音乐行为方式,但是当美学的研究将这种行为方式作为对音乐活动的认识依据时,与之相应的审美价值取向,是主张在对客体音响以纯粹的凝神观照中获得其审美经验,这种审美价值取向在许多时候仅仅具有某些个别社会阶层或职业圈的认同的意义,它不仅不具有跨文化的意义,甚至就同一文化的不同音乐品类而言,其价值评价也不具有普

遍的效度。

音乐美学的跨文化研究以及相关的对音乐美的存在、对音乐价值的认识，首先应明确的就是前面已经提到的，树立“乐”本体而不是“音”本体的理论前提。而音乐的价值、意义只有在一定的音乐行为方式(例如参与方式、接受方式)中，才会构成其审美态度、及其审美意图与价值取向扩展的基点。由这一思考点，结合音乐文化行为的实例，就可以揭示出，在不同的音乐知觉方式和行为方式中，音乐的价值、意义是如何具有不同的特征和发生变化的。即使是作为一般认为最具“全人类意义”的音乐形态的美的结构形式，在跨文化中也经常具有不同的审美价值，虽然人们仍然追求一种对全人类都能共享的不朽的美，并认为一些西方音乐作品具有不朽的审美价值。但是人们经常忽视了一个重要的前提，即如果没有一定时空范围内文化的传播、接受中对原有文化行为方式的改变，从跨文化的意义上讲，这种“全人类”性或“超时空”性的美是无法存在的。而在实际上，超社会文化属性的音乐价值，是不存在的，除非在世界上只有一种音乐文化模式、一种固定不变的审美关系的情况下，这种不朽的美的价值，才会存在。当然，从另一个角度讲，随着多种文化的传播，接受范围的不断扩大，以及更为重要的原有文化行为方式的改变，具“全人类意义”的音乐美的存在，有时也会达到相对讲被普遍认同的地步，这样讲也正是为了避免一种认识上的文化绝对相对论。

人类在音乐审美实践活动中对美的音乐的追求，体现的是人在艺术活动中对“美的规律”的实现的追求，这也意味着对人的本质力量及自身价值的追求。由于任何一种文化的或艺术的价值体系，作为一种精神现象，无论借助于怎样一种文

化形式、具有怎样一种物质形态、诉诸于怎样一种感性形式，都是一种反映着对人类自身本质力量的确认和对内在价值的追求，它是人类实践理性精神的产物。也由于这种理性精神，人们在艺术审美活动中，就必然会提出自己的审美理想，以及在对美的追求中作出主动的选择。这种审美理想或者说是审美价值的实现，就是美育的实践。通过美育实践，通过人的所有的感觉、情感、知性、意志、行为都参与其中的美育实践，来掌握人的全面的本质，无论是个体人格的成长、还是人类社会的发展，实现创造美的世界的最终目标，而美育在实现这一具最高人类价值目标的过程中，担负着至关重要与无可替代的历史使命，这也是音乐美学的人类学实践哲学的真正含义。

第一章　中国音乐审美意识的历史与发展

第一节　氏族社会时期的音乐审美意识

对于有文字记载历史之前音乐审美意识的考察，是中国音乐美学思想史研究的必要组成部分，也是探索民族音乐审美意识之源的工作。远在创造出文字、掌握语言符号表达能力之前，原始初民早就拥有了比我们一般常识所了解的要丰富得多的音乐活动，并且极大地开发了自己包括音乐的听觉审美能力在内的音乐才能。那些留存至今的原始乐器及其测音结果，以其文化的物化形态与心理遗存，为我们展示了原始初民音乐审美感知的心理形态，使得我们能够从综合的研究中，了解像初民音乐审美心理中的形式美感特征这种属于音乐听觉审美范畴的音乐审美意识。这种音乐审美意识的确认，是由初民在音乐实践中形成、在审美意识上对听觉审美尺

度的明确要求和把握所确定的。就如一位哲人曾说过的，“历史从哪里开始，思想进程也应当从哪里开始”。[①] 从音乐美的存在的意义上讲，具有感性形态的音乐审美意识，其存在并非没有观念性，也并非以是否有文字的记录为转移，这也是与音乐美学史研究对象相关的前提性认识。此外，就像一些中外美学家皆认识到的，只有在历史文化研究的基础上，才会使美学的历史研究呈现原本生动的面貌。这也是本章节对远古至西周这一属于中国音乐美学思想史研究新开拓内容的部分给以较多篇幅的原因。

从发生学的角度讲，人之所以能够在音乐审美感知心理活动过程中，对乐音的运动状况及其形式特征以审美观照，其基础在于个体的、及至群体的“音乐的耳朵”的形成。在这里，重要的条件是，乐音的动态形式美与能够感知这一形式美的“音乐的耳朵”两者之间审美关系的构成。

应当说，乐音的动态形式美，即使从音乐起源的角度看，也包括了音高、音色、节拍、节奏、旋律、织体诸方面。在原始社会，节奏性乐器是应用最广泛的乐器，在乐舞活动中，最丰富、发达的音乐感，在某种程度上，也可以说是人对节拍节奏的感知能力了。《尚书》上所记“击石拊石，百兽率舞”，就是敲击石磬，在强弱、长短时值变化中，在与其他乐器的相和中，于乐舞活动中形成的一种节奏美。

从乐音感知的听觉基础讲，人的听觉感受器接受乐音声波的振动、并产生相应的主观感知效果，本身就受约于人听觉

---

① 恩格斯：《卡尔·马克思〈政治经济学批判〉》，《马克思恩格斯选集》第2卷第122页。

感受器的自主选择。表面上的人耳被动反映，实际上已包涵了对外在事物（自然界产生的以及人工制造的各类声音）的适应、调整与选择，因而实质上是一种能动的反映。

从对乐音形式美以感知的意义上讲，人的“音乐的耳朵”发生、形成的历史，本身就是一种不断调适、选择外在音响世界中美的乐音的历史。作为文化进化的产物，其构造与性能相适于人的心理发展的需要。仅就人对声音及乐音的选择与适应而言，它不仅反映在人耳对“可听声”的自然选择，更反映在人耳对谐和乐音主动的文化选择。若将这种选择再扩大到音高、音色、节拍、节奏、旋律、织体等乐音形式结构诸方面，则必然会因了不同民族的、地域的历史文化背景与相关的诸种心理原因（如教育习得的影响），而呈现较大的心理差异。

因此，不同民族在不同历史时期所表现出的、对音乐形式美的主动选择与把握，反映的正是一定民族在一定历史时期内，“音乐的耳朵”于审美听觉感知（不同于音乐审美情感心理感知）的发生、形成及其模式构成。这方面，远古乐器从实物上为我们提供了初民音乐听觉心理的真实记录。其中反映了他们对乐音形式美感的感性把握，以及实际上具备了的对乐音形式的结构能力与音乐思维的特有形态和模式。

一、原始拟音工具与音乐审美听觉感知力的开发

探讨原始社会音乐审美意识（包括其形式美感）的形成，首先要从人的劳动与工具的制作和使用开始。人的音乐审美感知力，正是在不断实现和证实自己的、作为主体能力的改造

自然与改造人的自然本质的实践过程中,才作为社会的人的审美能力而被确证。正如马克思在谈到人的“音乐的耳朵”作为人的本质力量的确证及其主观感性的形成时说的:“人性的感官,各种感官的人性,都凭相应的对象,凭人化的自然,才能形成。五种感官的形成是从古到今全部世界史的工作成果。”①

因此,这方面的研究,是可以从原始人制作和使用工具的劳动实践过程,去探讨原始人音乐审美意识产生的线索。从目前掌握的史前音乐文物看,原始人最初音乐感觉的形成,与拟音器(工具)的制作有直接的关系。

距今约七千年的浙江余姚河姆渡新石器中期文化遗址,发现有用禽类肢骨制成的骨哨。在其中第四文化层发掘出的一百多支骨哨,品种各异,音色各有特征。因其所发音调不同,其功能亦不相同。根据民俗学的知识,史前人可以在狩猎中使用骨哨这类拟音器模拟兽鸣叫声。应当能看到这一点,最初作为生产工具使用的拟音器,经长期使用,逐渐启发和塑造了原始人的音乐知觉力。各种发音方式和手段的使用,也无形中潜移默化地开发了人的音乐智能,培养了人的音高感、音色感甚至音程感。除了这类拟音工具,可以被确证的、自然界存在的许多合乎自然律的鸟鸣,也是开发人的音乐听觉感知力的重要因素。

可以相信,初民在制作拟音器以模仿鸟声会付出多大的努力!正是在人工制作拟音器的实践中,原始人不断开发着

---

① 马克思:《经济学-哲学手稿》(朱光潜节译本),载《美学》第2期,上海文艺出版社,1980版,第11页。

音乐听觉感知力，这是实用的拟音工具“进化”到审美的专门乐器必要的内化条件。一旦原始初民从拟音器的发声中体验到某种愉悦情绪、引发内在精神活动，有目的地表达自己的内心情感，甚而产生对自我价值及创造力以肯定的主体意识，便在拟音器的使用上，摆脱了仅仅作为劳动工具使用的局限，而投入到音乐审美体验活动中去。

将河姆渡出土的骨哨，视为拟音工具与乐器功能兼而具之的发声器，是由于骨哨具有原始艺术产生时，对生产实践活动的依附性与功利、审美价值兼具的双重性。前者是就其工具制作和产生的因由而言，后者是就其在使用中功能的意义而言。原始人不是从单纯的聆听，而且还从制作中把握了创造音乐形式美的能力与规律，开始了真正审美意义上的形式美的创造。

这种创造一旦与生活中涌发出的音乐审美情感体验相结合，即意味着音乐审美活动的产生。这时，审美体验便具有精神的、文化的内涵而不仅仅是为狩猎的需要。因此，作为生产工具的拟音器与作为原始乐器的拟音器这种文化价值功能的双重性，成为骨哨这类带有起源意义的原始乐器的重要特点。

二、远古骨笛音列结构的形式美及其美感特征

在河南舞阳贾湖新石器早期文化遗址出土的骨笛，距今约八千年左右，作为人工制作的原始管乐器，它使我们对史前音乐发展水准的了解，进入一个新的认识层次。对贾湖骨笛的测音结果表明，从骨笛实际具备的音列结构关系来看，被测

骨笛"音阶结构至少是六声音阶，也有可能是七声齐备的、古老的下徵调音阶。"[①] 由此可断定，在有文字记载的历史之前数千年，中华民族的祖先在音乐创造活动中，已经掌握了运用复杂音列结构以吹奏有序音列与曲调的能力。

人工的乐器制作，是扩大人的音乐审美听觉感知力的重要手段与途径。贾湖先民很早便已从感性上把握了乐器制作中，音列结构与数理逻辑之间的一定关系。据考古界人士介绍，骨笛上不仅有调整音高的调音小孔，并且在开孔时，是经过精确计算的。[②] 贾湖先民已学会用数学的计算方式，寻求一种有规律可循的多孔笛发音规律，这实际上意味着管律计算的发端。这些，对于远古初民音乐审美听觉感知力的构成，以及对音乐形式美的把握，进行理论上的证实，是至关重要的。

贾湖先民对音列结构形式美的把握，早已超越了对自然声或人声模仿的阶段，建立起具某种结构特征的音乐思维能力。在这种音乐思维逐步建立的过程中，自然界的各类声音(包括人声)对人的听觉审美感知中音高感、音色感等乐音感知力的开发、形成，无疑具有重要的影响。但是，只有当人所创造的乐音构成，一旦形成一个经选择、组织而建立的音列结构，才意味着人的音乐思维能力及其审美形式感，产生了一个重大的质的变化。这是有组织的乐音活动的逻辑实现，也是音乐审美感知力的升华与突变。它对人的音乐的感知力、结构力与逻辑思维能力在历史进化中的深远影响，是不可低估

① 黄翔鹏：《舞阳贾湖骨笛的测音研究》，载《文物》，1989年第1期。
② 张居中：《考古新发现——贾湖骨笛》，载《音乐研究》，1988年第4期。

的。贾湖先民的骨笛制作，便属于这类具有美的创造意义的音乐活动。它表明了原始初民音乐审美听觉模式的构成和确立。

骨笛的音列结构，正是已建立起来的审美内在听觉结构的外化形式，也是人的音乐创造力量的对象化。它是凝聚和证实了人的音乐能力的对象，是人的“音乐的耳朵”重以建构的明证。这种乐音结构能力的建立，是继节奏感、音高(音程)感、音色感建立、形成之后，音乐审美听觉感知力最为重要的进步。

从音乐实践哲学的角度来看，由于人在社会生产实践中创造了人所独有的音乐听觉器官与相应的听觉感知力，因此，人的音乐听觉感知力本身就是人的文化进化的产物。人在音乐实践活动中不断扩大着这种能力与感知范围，其音乐审美听觉思维模式也越来越具丰富多样的形式。也由于人的音乐听觉是社会的人的音乐听觉，人在审美听觉心理感知中最终获得的，就不仅仅是生理学意义上的听觉感知效应，是与人的精神生活、意识形态相关的听觉心理现象。考古的文化分析表明，[①] 骨笛的应用与原始宗教和巫术礼仪活动有关。从文化学角度看，贾湖骨笛很可能是一种具礼器功能的乐器。可以认为，在原始宗教礼仪活动中，骨笛的演奏不仅是为了某种形式美感的需要而存在，它所引发或者表现的，是与宗教观念、情绪与想象等深层心理感受浑然一体的情感体验，这也是骨笛乐音美的文化功能所在。

---

① 张居中:《考古新发现——贾湖骨笛》，载《音乐研究》，1988 年第 4 期。

三、三度音程审美听觉尺度的萌生

由原始社会时期已相当发达、具代表性的乐器陶埙的测音中获得的三度音程结构，向我们展示了初民在审美听觉进化与对音调形式美的把握中，最早建立起来，并对后世民族音乐的音调结构（包括旋律的进行、调式和音阶结构的构成等）具有深远而持久影响的音乐审美听觉尺度与思维模式。因此，对早期历史音乐生活中音乐听觉三度音程感的探讨本身，实际上也是对最初产生的、具某种稳定形态的审美听觉心理结构的探讨。

已知新石器中、晚期一音孔、二音孔陶埙中呈现出的小三度音程关系，[①] 是一种使用准确的音程和表现合规律的乐音结构。尤其是在单体的、仅能发二三个音的陶埙中均出现这种音程结构，就显得更具选择性与稳定性了。原始人制作、存留的陶埙以及对其音程结构的主动选择，不是随意的。这些测音作为原始先民音乐听觉心理的记录，呈现的恰恰是已具备的乐音听觉形式美感结构。

这种三度音程关系何以能够被认为是一种形式美感结构？笔者以为在现有的文物史料基础上，可以从三个方面去认识。首先，原始人制作当时最重要的吹奏乐器时对三度音程结构有意识的选择，至少证明了前文已经谈到的、听觉审美心理上的偏爱；其次，在相当范围的地域空间内及相当长的历

① 黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》。载《音乐论丛》（一），人民音乐出版社，1978 年版。

史时间范围里，这个三度音程结构在乐器的制作及音列结构的设计中，被有意识地固定下来。对于这一点，我们不仅可以从已知的新石器时期陶埙测音中得到证实，并且还可以从上古三代(夏、商、西周)以来的陶埙、钟、磬音序结构中得到肯定；最后，我们可以尝试从这个特性音程与民族语言音调的关系，去分析它何以能成为一种听觉美感结构的原因。

就人的音乐思维的产生和发展来说，人真正创造出自己的音乐，在初始的意义上讲，是通过自己的发声来实现的。嗓音是人最先掌握、运用的音乐发声手段。最初虽然还不能作出细致清晰的发音，但是却可以藉此来沟通、交流。在混沌初开的音乐感萌生阶段，音乐性的音高感、节奏感等就已从人声的语音曲折中产生了。这种语音的曲折以及相随的音高关系，就构成了口语声调的扬抑起伏。在原始人那里，吟唱或吟诵型的音调应是最基本的音乐声调。闻一多在《神话与诗》一文中，称《吕氏春秋·音初》所载涂山女所唱“候人兮猗”为“音乐的萌芽”，“孕而未化的语言”，正是看到语音曲折与旋律音调在最初吟唱音调中的混合未分离状态。

在汉语的音调系统中，不同的音调对听辨字义有重要作用。而“口语旋律”也会在使用中产生一种美感。从民族音乐发展的历史来看，“小三度确实在我们民族音阶的发展过程中占有重要地位。甚至在今天，在我国民间劳动歌曲的呼号声中，多数情况下也仍然是小三度占重要地位。”[①] 除了口语性很强的民歌，在集中体现汉语“口语旋律”艺术性的说唱音乐

① 黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》。载《音乐论丛》(一)，人民音乐出版社，1978年版。

例如属北京方言的说唱乐种京韵大鼓中,其“口语旋律”在行腔时呈现有典型性的三度音程特征。

不管中国口语声调从古至今发生了多少变化,曾经产生和形成有多少种方言声调,但是从中国口语的基本声调特征来讲,其声调高低抑扬的传统特征,却是一直保持着的,其声调的语音曲折(“口语旋律”)与传统音调(“音乐旋律”)的字声特殊关系,也是保存着的。可以认为,原始乐器陶埙中呈现的稳定的小三度音程,恰恰标志着,早期器乐旋律对原始口语旋律和吟唱性音调在音乐旋律上的模拟。这是因为,由乐器来模仿语言声调以适应人的口语吟诵,必然将语音曲折中的特有声调保留在乐器(陶埙)的设计和制作中。

陶埙中体现的三度音程感之所以成为原始人音乐审美听觉中的一种形式美感,除了原始人通过乐器的制作,赋予陶土烧制的器物以有生命的形式,并在其中创造了独特的美的乐音结构,体现了美的规律等等之外,也还在于原始人的歌唱性口语旋律以及用陶埙来伴奏、演奏的旋律性音调,同早期文明生活、与社会的习俗、礼仪活动中乐的行为发生联系。吟唱、吹奏所表现的旋律形态和音调当然是表达一定社会内容的语言行为相关,字腔与声腔的谐和融洽是声乐及相随的器乐活动获得形式美感的重要条件。三度音程的形式美感特征不仅表现在音乐活动中音乐音调与语言声调的相谐顺和,甚至在逐步形成古代音阶观念及形态结构上的美感特征过程中,也起着某种决定性的作用。

四、鱼形埙的四声音阶结构及其形式美感

甘肃玉门火烧沟文化遗址留存有二十余件鱼形陶埙，属新石器晚期以来的遗物。经测音，这些三音孔鱼形埙在音列设计上，是以“（羽）——宫——角——徵——（羽）”的四声结构为基本特征。它提供的是古代乐器上音阶构成的可靠信息。这可能是我国音阶早期历史发展中形成的一种更具本源意义的音阶结构形式。我们可以从中明显看到，从半坡陶埙中就形态化了的三度听觉审美尺度感，在此四声音阶中成为支撑其整体序列结构与框架的重要尺度和依据。这说明，经过了漫长的时间，在“音乐的耳朵”听觉审美尺度及其形式美感的心理构建过程中，三度音程感已具有稳定的基础，并且是以四声音阶的形态规格化了。在这四声音阶音序结构关系中，宫——角（大三度）、角——徵（小三度）、羽——宫（小三度）的三度音程结构，透彻地表明了三度音程审美听觉尺度在古代四声音阶形成中的重要作用。

笔者认为，在旋律型乐器鱼形埙中，存在和反映的是一种在先秦五声音阶观念形成之前就已成型的四声音阶结构及观念。[①] 这种音阶系列构成的基础，既不是产生于后世、观念上向来作为五声音阶构成基础的五度相生理论，也不是一般认为的心理上最符合人对音高谐和关系自然要求、听觉心理上最具协和性的八度、五度（四度）音程，问题仍然集中到三度音

① 修海林：《远古至西周四声音阶观念的形成及其历史地位——关于音阶史问题的思考》，载《中央音乐学院学报》，1991 年第 3 期。

程形式美感结构的心理建构。该问题表明，即使当音乐的旋律形态从对口语旋律和语音曲折声调的依从中独立出来，只要它在一些音乐体裁形式中仍然与语言声调保持着密切联系（如古代的诗乐、后世的说唱音乐），就不可能摆脱其最初的影响。这一点甚至也和民族音乐的审美欣赏习惯有很大的关系。我们从今天的地方戏乐、说唱音乐中可以体会到，如果没有地方语腔的固有特色在音乐行腔中起作用，其审美情趣便将会大大削弱甚至索然无味了。

在氏族社会音乐生活中，呈鱼形纹的陶埙，可能与某种巫术性的鱼崇拜观念有关。[①] 鱼形埙以其鱼形及网纹象征着与巫术性鱼崇拜相关的文化涵义，并参与有关的祭献性乐舞。而由鱼形埙吹奏出的以四声音阶为其内部结构的乐曲，是参与这类精神性的、具各类艺术表现形式（如吟唱、舞蹈、纹饰等）祭献乐舞的重要因素。它以音乐的方式表达了初民的期待、祝愿与献祭活动中专注而深沉的情绪。

鱼形埙所具有的四声音阶结构，其产生意味着一种经长期选择而成型、稳定的音乐思维模式，它既是实践的、也是观念的产物，从乐音形式美感能力的形成讲，这也意味着内在审美听觉心理结构的确立。这个具典型性的音乐思维模式存在的意义，不仅在于它本身四声音阶模式的构成，还在于这种模式一旦完成其心理建构，便能在简单而明晰的模式中，演变、生化成无数种形态各异的曲调类型来，它给音乐形式美带来的丰富性是无可估量的。因此，在鱼形埙本身的乐器制作与

---

① 参阅赵沛霖：《兴的源起——历史积淀与诗歌艺术》，中国社会科学出版社，1987年版，第28页。

设计中呈现出的四声音阶外化结构，正是原始人音乐心理内在思维模式的显现，两者呈现为一种异质同构关系。

原始人在制作陶埙时，是知道怎样把本身固有的、内在的标准运用到对象上来实现的。因此，原始人是按照乐音构成的美的规律来构造陶埙及其音列的。

第二节　上古三代的音乐审美意识

一、夏、商、西周三代乐舞中的审美意识

1.“王者功成作乐”观念中的审美意识

“王者功成作乐”一语虽晚出于《礼记·乐记》，但是这一观念的形成以及直接体现，则早在上古三代乐舞的制作、编创活动中反映出来，其影响波及数千年。历史上，在宫廷乐舞中对君主的英雄功绩与王权统治以歌颂，始于夏代。夏代的历史存在，已经能为今天的考古研究所证实。夏时期的乐舞活动，也并非虚构之物，结合音乐考古与文献的研究，同样可以认为是可信的史实。这方面最为典型的事例，便是乐舞《大夏》的产生。据《吕氏春秋·古乐篇》所记，《大夏》以禹个人英雄功绩为赞颂对象，作乐的目的是为了“以昭其功”，突出的是奴隶制王权意识。但是从乐舞的表现和观赏讲，“以昭其功”又并非尽是王权意识，而是也反映有一定的审美意识。这是因为，《大夏》表现的治水工程，是一项规模极大的全局性事功，这样一项浩大工程的完成，对社会普遍心理情感的影响，是可想而知的。夏代的治水活动一旦以乐舞的形式表现出来（尽管是

作为王者的事功被歌颂),无论是乐舞的表演者还是观赏者,都不可能不引起内在情感、意志诸心理因素的激活与震动,并且还会从乐舞的艺术形式中引发起一种社会性的、具普遍共感的审美体验。

《大夏》乐舞的编创,除了反映"以昭其功"的功利目的与王权意识外,也包含着对治水事功以歌颂赞美、并力图用艺术化的形式给以展示的审美意识,它是对乐舞的创作和观赏中产生的群体性愉悦、激奋情感的肯定。因此,"功成作乐"观念所包含的,正是通过创作乐舞来表现引起全社会普遍情感共鸣的艰巨劳动成果、并给以赞美的审美意识。人改造自然、战胜自然的艰巨劳动,之所以值得赞扬并赋予以一定的艺术形式(乐舞)表现之,是因为它在本质上证实了人自己的作为主体的创造力量。而乐舞对这一生活的再现,正是将这种创造力通过乐舞的创造这种艺术形式给以再现,所以,"功成作乐"正是这种创造要求的体现,这是那个特定时代音乐活动中产生的特定审美意识。

2. 祭乐"尚声"行为中的审美意识

在祭祀乐舞活动中,尊崇、注重以乐声来达到沟通鬼神、天地的目的,是商代乐的文化意识中一个比较突出的特点。殷人在祭祀中重视音乐,在后世文献中有专门记述,如"殷人尚声。臭味未成,涤荡其声,乐三阕,然后出迎牲。声音之号,所以诏告于天地之间也。"(《礼记·郊特牲》)从现存甲骨卜辞辞例看,殷人祭祀活动中多用乐舞,其中以《濩》最多。所谓"乐三阕",可能就与《濩》在祭祀祖先仪式中的演出有关。根据音乐考古上的了解,商代音乐已具备较大规模合乐的条件。这类音乐活动中调动的,是行乐者带有宗教祭祀观念的情感

心理，并且是调动了诸如乐通天地鬼神、乐通阴阳等丰富的心理意识。为了在祭祀活动中达到沟通天人的目的，它所依靠的，仍然是音声的情感力量，这也是殷人从远古祭祀乐舞中承继下来的“乐感天人”意识的延续和体现。

对殷人而言，其祭祀乐舞既有对涤荡乐声的感性体验，又在心理上建构了天人之间的感应系统。祭祀乐舞体现的正是殷人的音乐文化心理结构。当殷人在祭祀乐舞这类艺术化了的形式中窥见、或者说是证实了自己的所知所感，精神意识的东西与乐舞的表演、音声的感荡相互融合、共鸣，从而达到情与理、心与声、现实与非现实的统一，这不正是达到了一种行乐的境界？因此，殷人在祭祀活动中“尚声”的行为，虽然从文化功能上是起到了“诏告于天地之间”的作用，其乐舞活动也是作为祭祀活动的重要组成部分而展开的，但是，殷人之所以选择了“涤荡其声，乐三阕”这样一种行乐方式，则包含和反映了行乐活动中“尚声”的审美意识，这可能不被乐舞的参加者、观赏者从理性上完全意识到，但却是在乐的行为过程和心理体验中给以肯定的。这甚至使得商人在祭祀活动中看重与使用音乐的程度，可能要甚于周人。

3. 乐以象德的审美意识

所谓“乐以象德”，就具教化功能的乐舞来讲，就是以形之于外的乐的表演形式，去表现和观照王者的功绩和德行。周代乐舞《大武》的产生，就是典型一例。《礼记·郊特牲》称“《武》，壮而不可乐也”，就是强调《武》乐的审美，在审美范畴上应归为“壮(美)”，而不是为了求得快乐的体验。这种审美意识当来自周代。后世《乐记》中的《宾牟贾》、《乐象》中都讲到《武》的艺术表演形式。《武》乐六个乐章的表演，其步阵、进

击、鸣鼓、奏乐、舞姿与乐音的诸种符号，在审美理解中，都会因对那个时代精神、文化观念、趣识的理解而赋予特定的意义，由情绪的体验而进入深层意识的理解，最终达到“是故情见而义立，乐终而德尊”的乐教目的。而情与理、乐与德在审美的过程及其心理状态中共为一体，也正是乐以象德审美意识的体现。在《武》乐的审美中，通过审美理解力把握的，正是它的道德情感内容。《武》乐的乐教作用，就是通过乐舞这类可感形式，通过乐舞造型、音乐演奏等艺术手法，调动人在观赏乐舞审美活动中的情感心理，激发人的想象、联想、及情感体验诸种心理活动，由情而见理，达到乐的道德教育与情感教育的相辅相成，最终实现其乐教的作用。因此可以说，“乐以象德”是一种具美育特征的音乐审美意识。

二、周代雅乐的审美意识

周代雅乐的审美意识，渗透于雅乐活动之中，是由礼乐制度、礼乐思想及其具体实施过程体现出来的。实际上，谈乐不可能不涉及礼，谈乐的审美意识不可能不涉及礼乐活动的行为。这也是周代音乐美学思想研究的特点所在。

周代雅乐在具体实施中，与礼乐制度所设“六官”中的地官和春官关系最为密切。由于地官掌管邦国之教化的职责、任务之一，就是要驯化民之情性而使之和顺。而要达到使民内和外顺的教化目的，就必须以“五礼”、“六乐”去实施其教化，以乐辅礼、以乐施教。《周礼》所言“教之中”、“教之和”，本质上是针对人心的改造、教化而言，是以礼为行为规范，以乐为辅助手段，乐教的道德教育内容与情感教育内容相辅相成，

从而达到“以乐教和”的目的。

在具体的礼乐活动中，无论是祭祀天地、山川、鬼神的乐舞演出，还是宴飨燕射中的奏乐形式，无一不是为了在天地人鬼、上下尊卑以及邦国万民、宾客远人之间构成和顺的关系。在雅乐活动的行乐过程中，通过人际之间以及天人之间的情感交流、沟通，来实现这种和顺关系。与音乐审美体验相关，在这类乐的活动中，人的身心调动、情感体验笼罩在行乐的快乐气氛里，达到的是一种乐声相谐、乐情顺和的审美境地，而从中反映出来的，正是深深渗透于当时雅乐活动中乐求人和的审美意识与观念。

行乐求和的审美意识，在周雅乐中吉礼与嘉礼的施乐方式与过程中，体现得更为充分。周代的统治者在制礼作乐的过程中，有意识地在吉礼之乐和嘉礼之乐的表演过程中，以某种具象征意义、又确有其特定内容的乐类及行乐方式，去反映氏族血缘关系和宗族等级关系，并在其社会文化功能的实现上，达到乐以相和的目的。例如嘉礼之乐中，由“风”、“雅”诗乐活动达到的，是君臣尊卑、邦国万民之间的相“和”，但是，其中的诗乐活动，也明显地具有娱乐、审美的功能，形式上的等级象征并不掩饰行乐中听音而乐(le)的审美效应，含有后世“寓教于乐”的审美意识。

事实上，周代雅乐活动中包含有审美的成分在内，虽然它截然不同于纯粹欣赏音乐形式美的审美行为。雅乐的活动同样也可以调动身心，激活情感。在它特有的文化认同范围内，在形式上和观念上具相当规范的行乐过程中，去获得内在情感心理与外在行乐行为的谐和一致。在这种相感相应的行乐过程中，处于同一类文化氛围中的人们，若确实达到了某种愉

悦快乐的体验，无疑同样也是一种审美满足的愉悦的体验。

在这类行乐环境、氛围和过程中被陶冶、感发而产生的愉悦情感，不仅与外在行乐的各类形式（乐舞表演、乐歌演唱以及行乐的规则）相谐和，并且在心理上同样也以人与天地、人与人之间的同乐相谐关系而获得情感的愉悦，最终仍然可以达到审美的快乐。所以，“乐者乐也”这一理论概括的初始含义，估计就是对雅乐行乐过程中所获得的谐和的审美情感体验的充分肯定。当然，必须指出，这种审美的愉悦如果没有内在情感心理与外在行乐方式之间的谐和无碍，也是难以实现的。从周代雅乐审美意识来看，一旦在雅乐活动中达到了审美的愉悦快乐，制礼作乐的文化功能也就得到了完满的实现，而“乐”的审美情感的获得，正是检验的标准。因此而言，周代雅乐活动中，吉礼和嘉礼中所行的歌舞、诗乐，目的都是为了求“和”，求“和”方能至“乐(le)”，这大概是周雅乐审美意识的精髓所在吧！

第三节　先秦时期的音乐观及其审美意识

春秋战国时期，在意识形态领域，诸子百家竞相展开争鸣，并且在不同程度上以自己的音乐观念及其审美意识去影响社会音乐生活。这一时期的音乐思想奠定了整个古代社会音乐美学思想发展的基础。先秦诸子的音乐思想，不仅有从审美的角度谈论分析音乐的创作、表演以及欣赏的现象和规律，并且更为重要的是，他们经常是在广阔的社会生活背景下，从哲学、社会学、伦理学乃至心理学、教育学等角度展开论述，因而在把握整体文化构成中的音乐审美现象方面，不仅具

有很强的现实性，并且具有更为深远的历史意义，由此体现其独特的美学价值。

一、“和”“同”之辨中的音乐审美观

在中国哲学史、思想史上，西周末至春秋时期，有可称之为“和同之辨”的论争，与音乐美学思想史亦有关联。文献中所见的最早论述，是《国语·郑语》所载公元前 773 年周太史伯回答郑桓公“周其弊乎？”的询问时所作的谈话。史伯谈到凡是好的事物发展，都是能够求“和”，反之，必将衰败。所谓“和实生物，同则不继”，是其核心思想。可理解为，事物的生成发展，正是在不同东西的组织、配合中才能获得继续发展的动力。史伯“以他平他谓之和”的定义，放到“和六律以聪耳”的音乐审美实践中去看，就是说明在听觉感知上，只有不同的乐音组织、相配（“以他平他”），才能生成美的音乐。相异的乐音组合在一起（不同律高乐音及曲调的构成），就能产生好听的音乐，并能不断创造出千变万化的曲调来。这就是史伯从音乐审美角度对“和实生物”规律的体验和理解。可以认为，当时乐人通过“以他平他”的方式来调整音律高低及相互谐和关系、以及合乎一定律制的乐音在协和的关系中构成某种调式、音阶或曲调结构的音乐实践，必定给史伯留下了深刻的印象。他认为“声一无听，物一无文”，在他的认识中，求“同”，无疑等于是取消了形成美的事物的动力。因此，“和”在史伯那里，是美的事物得以存在、发展的前提性条件。他以音乐为例谈“和实生物”与“以他平他谓之和”，实际上也就是在谈音乐美的构成规律。

事隔251年，春秋时齐相晏婴（？ －前500）在与齐景公的谈话中（事载《左传·昭公二十年》），继续了“和同之辨”的思想论争，并从音乐审美角度对“和实生物”的思想作了进一步的发挥。从晏婴所谈“以平其心”、“是以政平而不干，民无争心”、“心平德和”等言论看到史伯观念的实质性影响。在晏婴那里，“和”是不同事物关系协调后的结果，而“平”则是讲不同事物在行为上的相适。虽然“平”本身就意味着“和”的实现，但它更多是指行为上事物关系的调适。如口味与心、音声与心，只有在行为上达到了“平”，才能成为“和”。“平”与“和”两者有时虽然可以互用，但“平”所具有的行为特征，却是不应在理论研究中忽视的。

了解了这些，就不难认识到，晏婴所谓“一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也”，是将音乐的诸种特征（涉及到音乐的物理声学、乐学律学、体裁类属；情感特征、形态特征等）的“相成”、“相济”（也就是行为上的“以他平他”），都归属到音乐审美的和谐统一（“和”）之中。晏婴所言“若琴瑟之专一”犹若史伯之所言“声一无听”，都是强调音乐的美在于诸音乐要素之间的和谐统一。

有必要强调指出，晏婴的进步，正在于他将这种和谐扩大到音乐美的存在诸要素的各个方面，其论述从音乐审美观念的发展讲，显然要比史伯的“声一无听”单从听觉效应上来谈“和”要丰富得多。但是，史伯所说“以他平他谓之和”一语，虽有笼统之嫌，但从“和”的构成原则上，已经提出相异的事物经行为上的“以他平他”而达到“和”。因此，晏婴认识上所谓的深化，也仅仅是在认识与论述的全面与丰富性上。因此，从音

乐美学思想史的角度看，史伯“以他平他谓之和”的思想，是有关音乐美存在问题，在认识上最早也是最精练的理论性概括，而晏婴关于音乐美在于音乐构成(存在)诸要素的“相成”、“相济”的论述，则是将这一思想大丰富并且更加“音乐美学化”了。此外，有必要指出，史伯、晏婴在谈音乐诸要素之间的谐和时，并没有忽视音声与人心的谐和关系。这方面，史伯的表述并不直接(“和六律以聪耳，正七体以役心”)，晏婴讲的更为透彻(“先王之济五味，和五声也，以平其心，成其政也”；“君子听之，以平其心”)。

“和同之辨”在思想史上的意义，在于肯定了美好事物的发展，必定是在相异然而“相成”、“相济”对立面的谐调统一中完成的。音乐美(“和”)的构成法则也因此得到不断深入的阐发。这也决定了以“和”为美的古代美学思想，从一开始就是从寻求相互对立因素的谐调统一角度去认识事物的美。根据这一认识的思想逻辑分析，对立因素的统一、谐调也并非随意、无准则、无前提，更非任何对立因素都可取来构成美的事物。在“和同之辨”有关音乐美学问题的论争中，先秦时中国人达到的思辨高度是，两个不同的乐音要成为相谐相适的统一体，必须有“平”的行为参与其中，否则，是达不到相谐的地步的。这就是中国先秦音乐美学思想在这个问题上，要比相似的古希腊音乐美学思想更为深刻、精到之处。这也是本文强调“以他平他谓之和”中“平”的行为意义原因所在。

音乐审美中的“平”，是依据人的审美听觉心理(包括谐和感等)而作出的主动调适。例如在乐器的调音上，两音相谐，必定有一个恰到好处的临界点(由此自然产生“中”的观念)。古代中国人之所以在音乐审美中追求自然协和律制，就是为

了在不同乐音的相谐中达到最完美的听觉效果。要达到这一最佳审美听觉效果，必然要同时追求单个乐音合乎自然谐和律制的音律高度与构成谐和状态的两个乐音之间的最佳相融点这两个方面。因此，史伯所言"以他平他谓之和"就他所谈的"和六律以聪耳"来讲，是有其音乐审美实践基础的，是在感性基础上升华出的一个音乐审美原则。它强调通过人的音乐行为("以他平他")去实现音乐的美("和")，这可以说是当时音乐实践中产生的重要美学理论认识成果。这充分表明中国古代音乐美学的优秀传统首先在于它的实践性，这是值得骄傲、也是值得继承的。

古代音乐美学重实践的传统不仅表现在对乐音相谐关系乃至自然谐和律制等方面的微观把握，也同时反映在音乐美学问题与社会政治、道德伦理乃至宇宙万物等方面的宏观联系。从史伯到单穆公、伶州鸠、晏婴，我们看到的是，这些人物在谈音乐问题时，总是在"音和——心和——人和——政和"这样一个论述模式中展开，音乐的"和"，已成为社会人文谐和系统中的重要环节。这正是中国传统音乐美学思想历来重视音乐与人生、人与社会关系的特点所在。这使得有关音乐美学问题的论述，经常是将音乐审美现象置于现实社会生活中去观察、分析，提出问题，展开其理论著述与争鸣辨难，而这一优秀传统正是从先秦形成风气的。

二、师旷的音乐审美观

师旷其人其事在文献中的记载，自先秦以来多染上奇异色彩，但是历史上师旷妙辨音律、善察音声的真实形象，却仍

然有所反映。师旷的音乐审美观具有浓厚的社会学性质，他除了对音乐形态的构成提出一定的审美要求，并且也将对音乐的善恶评价带到其审美评价中来。

1.“好乐无荒”的审美态度

先秦古籍《逸周书·太子晋解》记师旷出使周朝，见太子晋，于宴饮中弹琴而歌。书中记到：“师旷歌《无射》：‘国诚宁矣，远人来观，修义经矣，好乐无荒。’乃注瑟于王子。”这里“好乐无荒”的观念，虽具有“乐而不淫”（孔子）的含义，但师旷之语却并非只谈音乐的表演或享乐行为不能荒淫，同时也包括不能因沉溺于音乐的享乐而荒于政事、只图人君之乐而荒疏安民之道的意思在内。这也是同师旷一贯主张的“惠民”民本思想相一致的。因此，“好乐无荒”，是一种专对统治者提出的、包含着民本思想的音乐审美态度。它要求统治者不能置国家民事于不顾而只追求音乐活动中的快乐。这意味着，只有在“国诚宁矣”的前提下，在音乐审美中获得的快乐才是一种真正的快乐。“好乐无荒”的审美态度，反映的是一种对音乐行为有所规范、有所要求的音乐观念。

2. 崇雅抑俗、强调教化的音乐美育思想

崇雅抑俗，是师旷音乐审美观念的重要内容，而这又是与他强调音乐（雅乐）的教化功能和音乐反映政治盛衰的观念紧紧联系在一起的，这些有机地构成了师旷的音乐美育思想。据《国语·晋语八》的记载，“平公悦新声。师旷曰：‘公室其将卑乎！君之明兆于衰矣。夫乐以开山川之风也，以耀德于广远也。风德以广之，风山川以远之，风物以听之，修诗以咏之，修礼以节之。夫德广远而有时节，是以远服而迩不迁。”师旷认为，音乐可以影响社会的风化，通过乐教实施的美育行为，

所谓“修诗以咏之,修礼以节之”,并形成一定的行为规范(“有时节”),通过这种乐教行为,达到“远服而迩不迁”的目的。问题是由“平公悦新声”引发出的,并且由此推断“公室其将卑乎!”因此,在师旷那里,美育教化是解决社会风化问题的手段,这是以崇雅抑俗的音乐审美观与乐与政通的音乐社会学思想为前提的音乐美育教化思想。

3. 以音不调为耻的审美观

师旷作为上古时代杰出的音乐大师,具有相当高的审美鉴赏力与听觉审美要求。《韩非子·十过》记师旷听卫灵公乐师涓鼓琴而识其由来,是他善辨古今之曲传承关系,善于把握不同音乐风格之事在文字上的遗存。在辨音听律中,师旷有十分严格而精细的听觉审美要求。《吕氏春秋·长见篇》记“晋平公铸为大钟”,乐工认为合乎音律而师旷认为不合乎音律,要求重新铸造。晋平公以乐工意见为准,师旷说:“后世有知音者,将知钟之不可调也,臣窃为君耻之!”这件事集中反映了师旷在音乐形态方面以钟不调为耻的音乐审美观念。

三、季札的音乐评论及其审美观

季札,又称公子札,延陵季子。春秋时吴国王室成员,有辞国之贤。公元前554年,季札奉吴王余祭(音 zhai)之命出使鲁、齐、晋、郑、卫五国。《左传·襄公二十九年》记录了公元前554年,吴公子季札在鲁国“请观于周乐”时所作的音乐评论,其中包括对诗乐《风》、《雅》、《颂》各章和吉礼所用祭礼乐舞的诸种议论。由于周平王东迁以后,西周文物逐渐丧失,鲁国留存的周天子所赐“周乐”及其乐章底本,便显得尤为珍贵。

《左传》所记季札观乐事,也表明鲁国乐工为季札所奏"周乐",其分类名目、先后次第,和今本《诗经》大体类似。因此,《左传》的有关记载,无论对于周代的诗乐活动还是春秋时人对周乐的审美评价等方面的了解,都是重要的。它为后人提供了集表演、欣赏、评论于一体的音乐审美活动实录。这也是音乐美学史上第一篇比较完整的音乐评论文献。

从《左传·襄公二十九年》有关季札论乐的文字记载来看,季札论乐是由"观周乐"而引发的,而季札"请观于周乐"又同他劝告、批评鲁宗卿叔孙穆子"好善而不能择人","任其大政,不慎举"有关。似乎季札请求观赏周天子礼乐活动中诗章乐舞的背后动机,同他赏乐而观政,因乐而议政,讲述治国为邦的道理这一想法有关。现将《左传·襄公二十九年》所记季札"观周乐"的文字转述如下:

使工为之歌《周南》、《召南》,曰:"美哉!始基之矣,犹未也,然勤而不怨也。"

为之歌《邶》、《鄘》、《卫》,曰:"美哉!渊乎!忧而不困者。吾闻卫康叔、武公之德如是,是其《卫风》乎?"

为之歌《王》,曰:"美哉!其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎?"

为之歌《齐》,曰:"美哉!泱泱乎!大风也哉!表东海者,其大公乎?国未可量也。"

为之歌《豳》,曰:"美哉!荡乎!乐而不淫,其周公之东乎?"

为之歌《秦》,曰:"此之谓夏声。夫能夏则大,大之至也,其周之旧乎?"

为之歌《魏》,曰:"美哉!沨沨乎!大而婉,险而易行,以

德辅此，则明主也。”

为之歌《唐》，曰：“思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也。非令德之后，谁能若是？”

为之歌《陈》，曰：“国无主，其能久乎？”

自《郐》以下无讥焉。

为之歌《小雅》，曰：“美哉！思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉。”

为之歌《大雅》，曰：“广哉，熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎？”

为之歌《颂》，曰：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迩而不(逼)，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不食，处而不底，行而不流。五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。”

见舞《大武》者，曰：“美哉！周之盛也，其若此乎？”

见舞《韶(濩)》者，曰：“圣人之弘也，而犹有惭德，圣人之难也。”

见舞《大夏》者，曰：“美哉！勤而不德，非禹其谁能修之？”

见舞《韶(箾)》者，曰：“德之至矣哉！大矣，如天之无不帱也，如地之无不载也，虽甚盛德，其蔑无加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已。”

季札论乐，所述所评，真正称得上是一种带有浓厚文化色彩的音乐评论。实际上，即使从今天音乐评论的专业角度看，好的音乐评论，必然是音乐形态学、音乐美学、音乐史学乃至音乐心理学、社会学多种音乐文化知识的综合。这种评论的综合性，也正是音乐评论比一般音乐学术论文更为生动与切合实际，而又不乏深刻之处的特点所在。根据《左传》的记载，

季札观乐所作的种种评论，正是具备了这样一种文化品格的。

从整体上看，季札的音乐评论，大致涉及到以下几个方面：

1. 对诗乐演唱艺术表现形式（包括词曲等方面）的赞美。这是由其赞美之辞“美哉！”所体现出来的；

2. 对诗乐风格上情感特征的评述。如“忧而不困”、“乐而不淫”、“哀而不愁”等评语；

3. 对诗乐审美意象特征的评述，它往往与对诗乐情感特征的描述交织在一起。如“渊乎！”、“思而不惧”、“泱泱乎！”、“其细已甚”、“思深哉！”“忧之远”、“思而不贰”、“熙熙乎”、“哀而不愁，乐而不荒”等评语；

4. 对诗乐演唱音乐形态特征的评述，它往往与对诗乐审美意象特征的描述交织在一起。如“五声和、八风平，节有度，守有序”、”“直而不倨，曲而不屈，迩而不（逼），远而不携”等评语。

5. 有关诗章乐舞的艺术表现形态特征、风格情感特征、审美意象特征及其相互关系的评价中始终贯穿着的“和（中和）”的音乐审美观念。正是这一音乐审美观念使季札论乐本身成为一个综合性很强而难以分割的整体。

在更多的时候，评论中是关于诗乐的艺术表现形态与风格、情感、审美意象特征的描述交织在一起，但是其中始终贯穿着的，正是“和（中和）”的音乐审美观念。这使得季札论乐本身就是一个综合性很强、难以分割的整体。

季札评论音乐时所用的价值评判标准，可用“美”与“德”这两个范畴来概括。季札因感而发的“美哉！”之语，是对诗乐艺术表现在审美直觉感受基础上的整体概括。但是，季札是

将“德”作为音乐评论的最高价值评价标准。这种评价主要集中在对用于祭祀的历代乐舞中，即对雅颂之乐的评价中。特别是对《韶箾》的评价，“德之至矣！”一语，已完全代替了“美哉”的感叹，“德”本身已替代了“美”甚至涵盖了“美”。在季扎的评论中，重“德”并不意味着割舍“美”，重视诗乐、歌舞“德”的教化作用，并不意味着不看重艺术表现形式的“美”。以为季札看重“德”就是轻视“美”，实在是一种误解。

季札论乐本身反映了古代音乐评论的趋于成熟，尤其是就音乐审美鉴赏的自身规律而言，正如杜预在《春秋左氏经传集解》中所说，季札论乐首先是“听其声，然后依声以参时政，知其兴衰。”例如季札评论《郑》，即是先赞其艺术形式之美，而后审其音乐风格的“其细已甚”，继而由乐情而及时政，指出郑地民不堪命、国将灭亡。

季札对于音乐审美情感在音乐表现过程中情感性质的把握上，他所赞赏的是一种具“和（中和）”美学特征的情感表现特征。其特点是“适中”而并非否认对立事物构成的谐和这一古代审美观的合理内核。他所说的“乐而不淫”、“曲而有直体”、“哀而不愁”等诗乐的情感状态，不仅体现了审美中“和”的美感特征，也包括了艺术表现规律中的含蓄这类美感特征。

从春秋音乐审美观的社会文化背景来看，季札论乐仍是以雅乐审美观为其评价事物美丑的价值标准，而不是以俗乐“新声”的音乐审美观为其评价依据。他对音乐形态风格上“其细已甚”（犹若“烦手淫声”）这种过分的表现，显然是不赞赏的。因此，无论季札还是师旷、孔子等人讲的“和”，在当时，基本上是属于雅乐审美观范畴的。

四、医和、子大叔的音乐审美观

春秋时期的音乐思想产生的一个重要变化，是同当时堪称为新的宇宙观的阴阳五行思想相结合，并被归入到这一体系的理论框架中去。春秋时具阴阳五行理论特征的音乐审美观，以医和、子大叔的言论为典型代表。

1. 医和具生理、心理基础与阴阳五行理论特征的音乐审美观

《左传·昭公元年》记公元前541年晋平公求医于秦之事，其文字反映了秦国名医和的音乐审美观念。医和视疾，首先指出的就是晋平公"近女室"、"疾如蛊"，认为其病根在于纵情女乐声色之乐而心志惑乱。因此，医和的论述自然集中在音乐与人心身的关系上，这也使得医和所述具有古代音乐心理学乃至音乐治疗学理论的意义。

医和根据阴阳五行理论，认为天有"六气"、地有"五行"，而在人的文化行为方面，则有"五节"。所谓"先王之乐所以节百事也，故有五节"中讲的"五节"，在音乐行为方面，就是以宫、商、角、徵、羽这"五声"为音阶应用的规范，对于超出"五声"范围的乐音，例如郑卫之音那样的"烦手淫声、慆堙心耳"的音乐形态，以及在音乐行为上对声("淫声")色(乐妓)之乐的追求，医和认为这势必影响至身心的健康。

就像医和名"和"那样，在他的阴阳五行观及其音乐审美观念中，与天地自然之理相适的"五声"，是有序的，也是自然谐和的。这种谐和既体现在与"六气"的自然相适，也体现在与人心的自然相适。这一理论在当时音乐实践中的依据，就

是乐音运动中“五声”(宫、商、角、徵、羽)在任意的横向旋律性线性运动和有选择的纵向和声性应和中,其多种组合总是呈现着谐和的特性。而一旦加上其他变声,便会破坏这种谐和。可以认为,这是医和根据当时的钟磬、琴瑟之乐而得的结论,并由此而产生视“五声”为自然谐和的音乐审美意识。这反映了医和以“平和”为美的音乐审美意识,并且,这种审美意识是建立在音声与心身的和谐基础上的,否则将导致心身在心理、生理上的不健康。医和从人的健康角度来谈音乐并表述其审美观,这使得他的论述在中国古代音乐美学思想史上具有特殊而重要的地位。

2. 子大叔重情感、重形态的音乐审美观

阴阳五行的音乐观在春秋时传播甚广。《左传·昭公二十五年》记郑国继子产执政的子大叔在回答赵简子有关礼的提问时,先引用子产的言论以论礼,然后展开其论述。子大叔所述出发点虽与医和的角度有所不同,但阴阳五行观中的天地“六气”等思维模式,仍是子大叔论礼说乐的理论依据和思路所在。该段文字的记述为:

简子曰:“敢问何为礼?”对曰:“吉也。闻诸先大夫子产曰:‘夫礼,天之经也,地之义也,民之行也。’天地之经,而民实则之。则天之明,因地之性,生其六气,用为五行。气为五味,发为五色,章为五声。淫则昏乱,民失其性。是故为礼以奉之:为六畜、五牲、三牺,以奉五味;为九文、六采、五章,以奉五色;为九歌、八风、七音、六律,以奉五声。……民有好、恶、喜、怒、哀、乐,生于六气。是故审则宜类,以制六志。哀有哭泣,乐有歌舞,喜有施舍,怒有战斗。喜生于好,怒生于恶。是故审行信令,祸福赏罚,以制生死。生,好物也;死,恶物也。好

物乐也，恶物哀也。哀乐不失，乃能协于天地之性，是以长久。”

子大叔论礼说乐，除了以“则天之明，因地之性，生其六气，用为五行”这类阴阳五行观，说明五味、五色、五声是循天地自然之理而产生，因此必须“为礼以奉之”之外，并且还在音乐形态层的听觉审美方面，是以“淫则昏乱，民失其性”为由，也要“为礼以奉之”。这即是指在音乐（雅乐）的体裁（祭祀歌舞与诗乐风歌）与乐律制度（音阶、律制）这些方面，遵循“五声”这一天地自然之理，给以一定的行为规范，即所谓“为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。”并且，医和的“徵为五声”、子大叔的“以奉五声”，不能不说是在谈论礼乐时显露的一种看重音乐形态的审美意识。指出这点的必要性在于，这些论点反映了医和、子大叔是将乐音形态特征作为音乐与其他艺术门类相区分的主要标志，属于审美认识上对音乐特殊性的把握，只是这并不意味着他们的音乐审美观是自律的。

另一方面，从音乐思想的角度看，子大叔的理论，要比医和更注重于音乐情感现象的分析。他认为“民有好、恶、喜、怒、哀、乐，生于六气”，并进而由“六气”说引申出与人的情感状态相关的“六志”说。在“六志”中，以“乐(le)”作为歌舞活动的审美情感特征（“乐有歌舞”），具有“乐者乐也”的雅乐审美意识。他由“气”而论“情”，继而论“乐”，肯定了音乐审美中愉悦快乐情感的表现，使其理论具有情感论的色彩。此外，我们还可以明白地看到，子大叔的音乐观基本上属雅乐观念的范畴。他讲的“九歌、八风、七音、六律”都是属于雅乐范畴的，它们的实施，属于“为礼”之列；他讲的“乐为歌舞”，也是“乐者乐也”雅乐观念的反映。这也表明，传统的雅乐观在先秦的传

播，是不受儒、法学派的局限的。

从音乐审美意识产生的社会文化背景上看，子大叔、医和在论述中将注意力集中在“五味”、“五色”、“五声”这类审美形态层面的现象上，除了“五行”理论框架的规范以及对审美中不同感性把握方式的了解外，最根本的原因还在于，春秋时社会娱乐圈的活动中，人们纵情于感官声、色、味之快乐的行为，主要是通过对声、色、味的放纵追求而形成的。“烦手淫声”一语表示的正是音乐审美形态层面上杂声繁奏的现象。所以才有“淫则昏乱，民失其性”(子大叔)的言论。意谓超出“五行”的规范，无论是声、色、味的感官体验，都会失去人应有的品性，命名外物所感与心身处于非谐和状态，甚至导致如医和所言产生身心疾病。

另外，子大叔虽以“五声”为正统、为准则，但是比之于医和，他毕竟承认“七音”的存在。就像他说“以奉五色”时并不否定“六采”的存在那样，他并不排除“七音”中已作为骨干音地位的“二变”的应用，这比之于西周雅乐审美观，已属进了一步。然而，相对于当时娱乐圈中郑卫俗乐的流行，“以奉五声”的音乐审美观仍然保持了“正统”的地位而与“烦手淫声”的俗乐相区别，所以，这可以说是一种适应了变化却又相对传统化的雅乐审美观。

五、单穆公、伶州鸠的音乐审美观

在中国音乐美学史上，《国语·周语下》记载的单穆公、伶州鸠就周景王铸钟事所发的议论，其文献价值丝毫不亚于《左传》所记季札观乐的评论。单穆公、伶州鸠的议论，不仅是具

有鲜明的时代性、与音乐生活直接相连的美学评论，也是自成体系的音乐美学观念的反映。我们可以从中看到，古代的卿士与宫廷乐官是如何运用有关音乐审美欣赏、乐律学、乐器工艺制作乃至生理心理学、社会学意义上的种种理论成果，根据其成体系的音乐美学观来回答和评价实际音乐问题的。

公元前522年，周景王将铸造一套无射律（以无射为宫）编钟，并且在无射宫下方小3度的林钟律位铸一大钟（无射之羽）。这原本符合西周编钟音列设计上“钟尚羽”的一般规律，但是此事却遭到周景王卿士单穆公的反对。反对的理由有三：一是国家财政上的原因，所谓“作重币以绝民资，又铸大钟以鲜其继”；二是从听觉审美的角度，提出“听之弗及，比之不度，钟声不可以知和”；三是从乐以通政的角度，谈“三年之中而有离民之器二焉（指铸重币与铸钟——注），国其危哉！”周景王又问乐官州鸠。伶州鸠是从乐器制度谈起，总的意见仍是从“乐从和”的角度劝阻周景王。其理由也有三：一是“用物过度妨于财”；二是“细抑大陵，不容于耳，非和也”；三是“听之不和，比之不度，无益于教，而离民怒神，非臣之所闻也。”

从单穆公与伶州鸠的劝辞来看，其中反映的音乐审美观大致包括以下三个方面：

1. 从审美听觉心理与生理健康的角度主张乐音的谐和

在单穆公、伶州鸠看来，“大林”（低音区最大的钟，林钟律位）因其音域过低，撞击后声波中各种泛音易使人听之不协和，因此，“耳之察和”，就要考虑音域（“清浊之间”）的问题。如单穆公所说，“听之弗及，比之不度，钟声不可以知和”、“耳所不及，非钟声也”，是将人耳的听觉感知度（包括其审美尺度）作为钟声谐和的检验标准。

2. 审美听觉心理上产生的谐和感是以工艺和乐律制度为基础

在单穆公、伶州鸠的观念中，一方面，听觉的谐和必须以乐音的谐和为先决条件，审美的谐和是在音心对映的关系中实现的；而在另一方面，乐音的谐和又必须以乐器工艺制作和乐律学制度的设计为基础，这正是先秦音乐美学思想中独具特色的地方。其特点在于，它是将音乐谐和美的实现同听觉感知、声学基础、工艺制作、乐律学制度这些互为关联的因素联系在一起，并给以认识、分析，从而构成音乐审美谐和观的独特体系。尤其是在伶州鸠这位深谙乐理的宫廷乐官那里，对音乐审美谐和感的追求已扩大到与乐器、乐律、乐制相关的所有方面，而这些正是以往先秦音乐美学思想研究中认识不足之处。伶州鸠的“声以和乐，律以平声”、“乐从和，和从平”的思想，认为乐音的谐和，是要通过“平”的行为（例如不同乐音频率之间的谐和共振）来实现的，这里可以看到史伯“以他平他谓之和”音乐思想的延续和实践性论证。

3. 音乐审美评价中“声和——心和——人和——政和”的思维模式

这一模式可以说是始终贯穿于单穆公、伶州鸠论乐的言谈中。如单穆公以听觉、视觉这两种最富审美感应力的感觉器官为例，论述耳目所感与心智、行为、政绩的关系，说明只有“听和”、“视正”，才能使心智“思虑纯固”，施德于民，以致于“重民心”而“作无不济，求无不获”，真正达到行乐的快乐（由“和”而至“乐”）。伶州鸠同样是以“政”、“乐”、“和”、“平”，以及“和平之声”与“中德”乃至“神”、“民”的关系来论述“乐从和”的必要性。他对钟乐之“和”的认识，是听觉审美与社会

学、心理学的认识兼而有之、互为一体。由听觉心理之“和”而至社会心理之“和”、由审美快乐之“和”而到神、人、政、民之“和”,这正是古代“天人合一”宇宙观、哲学观在具实践性的音乐审美谐和论中的反映。这使得先秦音乐美学理论在对音乐谐和之美的认识中,在音声之“和”直至神人、政民之“和”之间,保持了足够的理论张力。

六、孔子的音乐美学思想

孔子(前551－前479),字仲尼,鲁国陬邑(今山东曲阜东南)人。春秋末期思想家、政治家、礼乐教育家。中国儒家学派的创始人。孔子的音乐美学思想可以从以下四个方面给以认识:

1. 孔子的音乐精神——“仁”

“仁”在孔子那里,具有伦理学的意义,它首先体现在与“礼”“乐”的关系中。“人而不仁如礼何,人而不仁如乐何”(《论语·八佾》),以“仁”的实现为“礼”“乐”实现的前提。孔子看到在春秋时期“礼崩乐坏”的局面下,单用“礼”的强行规定的手段已无法使人遵循周礼,而周代原有的适应其血缘制与宗法制的礼乐文化在当世的价值观念上已被冷落,因此,孔子便创造性地提出了“仁”这样一种文化精神,企望通过对披着“泛爱众”情感外衣的“仁”的精神的发扬,来实现他追求和崇奉的理想社会制度。这时,“乐”的活动作为感染人情、陶冶人性,以及培养“仁”的精神的最好行为方式(“成于乐”),在孔子的美育实践中占有重要地位。“仁”的提出,使孔子的音乐思想超越了西周礼乐思想,具有新的人文意义。

2. 孔子音乐美的评价标准——“尽善尽美”

在中国音乐美学史上，是孔子首先区分了内容美与形式美，并提出了两者的统一。据《论语·八佾》，孔子在评论《韶》与《武》两部经典性乐舞时，作出了不同的评判。谓《韶》为“尽善矣，又尽美也”，《武》则为“尽美矣，未尽善也”。这里提出的是乐舞的政治、道德标准（“善”）与艺术形式标准（“美”）的区分，并且是以“善”为评价音乐艺术作品最基本的审美评价标准。在这里，孔子强调了人类社会的进步与发展中道德力量首要的作用。因此，孔子的音乐美学思想，实际上是一种具有道德律的美学思想。

3. 孔子的音乐审美态度——“和”

孔子在音乐审美中讲的“和”，一方面是对前人音乐谐和论的继承和总结，另一方面也同他在哲学思想上主张的“和而不同”、伦理学思想上主张的“礼之用，和为贵”、“中和且平”，以及品评人物时的“过犹不及”思想都是相一致的。可见，孔子在艺术审美与人生实践中讲的“和”，是一种符合其“中庸”哲学思想的观念意识，具有“中和”的性质。这一思想在音乐审美上的主张，就是要求音乐的表现，应当是“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）。他要求音乐的情感表现要有所节制，适度不过分，使音乐审美的内在情感体验与外在表现都保持在“中和”的状态。他评价诗乐《关雎》所谈的“乐而不淫，哀而不伤”，与他对当时的“新声”郑卫之音的批评和强烈指责（“郑声淫”、“放郑声”），形成鲜明的对比。反映其音乐思想上崇雅抑俗的审美态度。

4. 孔子论音乐的社会作用——“兴”、“观”、“群”、“怨”

孔子说“诗可以兴、可以观、可以群、可以怨”（《论语·阳

货》)。由于当时所唱诵的歌诗皆为入乐歌诗,所以这句话自然包括了他对音乐社会作用的认识。这里反映的是孔子在长期生活中形成的、对音乐社会功能多方面的认识。孔子在生活中,常以自然事物形象作为“引譬连类”(孔安国)、“感发意志”(朱熹)的对象,抒发内心情感。如“岁寒然后知松柏之后凋也”;“子在川上曰:逝者如斯夫?不舍昼夜”(《论语·子罕》)都是以自然景物的比喻而引发其社会性情感体验。《史记·孔子世家》记孔子于生命垂危之时,作歌咏唱。歌曰:“太山坏乎!梁柱摧乎!哲人萎乎!”孔子是以歌诗的音乐演唱表达其人生最后的感慨。

关于“观”,郑玄注为“观风俗之盛衰”。意为通过音乐作品及音乐活动,了解、观察、体会社会情感甚至政治的得失。孔子通过音乐活动对社会生活以深刻的了解,虽然少有直接的记录,但是仍可以从他的某些行为中反映出来。如《论语·微子》记载:“齐人归女乐,季桓子受之,三日不朝,孔子行。”这里反映的是孔子从鲁执政大夫的音乐行为,对鲁国目前及今后的政治以深刻的了解,从而作出自已的选择。这是孔子由乐观政行为的实际反映。另外,《礼记·经解》记孔子的话:“入其国,其教可知也。……其为人也,温柔敦厚而不愚,则深于诗者也;……广博易良而不奢,则深于乐者也。”反映的是孔子由社会生活中人的行为态度、性情修养反观其诗乐教化的思想认识。

关于“群”,孔子强调的是通过音乐活动加强社会群体的情感交流。《论语·述而》记“子与人歌而善,必使反之,而后和之”,是以音乐活动的展开(唱和),起到促进情感的融洽与沟通交流的社会作用。孔子讲“不学诗,无以言”(《论语·卫灵

公》),则是讲交流者必须具备共通的“话语”。这一音乐观念,也是由西周以来礼宾宴饮中“歌诗必类”的音乐行为所决定的。

关于“怨”,意为在社会音乐活动中,可以表达个人的情感好恶。如孔子所说“恶紫之夺朱也,恶郑声之乱雅也”(《论语·阳货》)其鲜明的情感态度,洋溢于言词之间。在音乐活动中,孔子还有“愤”的一面,如对“季氏八佾舞于庭”的音乐行为,孔子就表达了“是可忍,孰不可忍”的强烈情感态度。

5. 孔子从事乐教的美育实践

孔子的乐教思想及其美育实践行为,见于《论语》、《史记》等相关篇章中。从音乐审美教育的角度看,其思想与行为有大致以下几个方面:

(1)将乐教的完成视为教育完成的最后阶段

孔子办私学,是以礼乐为其教学内容的主体部分。《诗》和礼,都是专设的学习课程。根据《论语》的记录,孔子的教育内容,在教学科目上,包括礼、乐、射、御、书、数六项;在教材上,是以《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》这“六书”(荀子的《劝学》篇开始称其为“经”,未提到《易》。其中《乐经》已亡佚)为基本教材。

作为教育系统性的反映,孔子培养人的教育内容在整体上包括有“文、行、忠、信”这“四教”:

子以四教:文、行、忠、信。(《论语·述而》)

又包括“知(智)”、“勇”、“艺”、“义”、“礼”、“乐”诸方面:

君子之道者三,我无能焉:仁者不忧,知(智)者不惑,勇者不惧。

子路问成人。子曰:“若臧武仲之知(智),公绰之不欲,卞

庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以为成人矣。”曰：“今之成人者何必然？见利思义，见危授命，久要(约)不忘平生之言，亦可以成人矣。”(《宪问》)

还包括有“道”、“德”、“仁”等方面：

志于道，据于德，依于仁，游于艺。(《述而》)

更对其教育过程与结果简括为：

“兴于诗，立于礼，成于乐。”(《泰伯》)

孔子是如何全面论述这所有不同方面的相互关系的，《论语》的记录中并没有反映出来，但是有一点是可以肯定的，即孔子的教育内容具有自身的完整性与系统性。并且，人的全面发展和培养，构成其乐教的目标和任务。而具有现代美育意义的“乐”的教育，则包括和渗透到与人的全面素质培养和发展的各个方面。所以，孔子才会有“成于乐”的说法。

这里需指出的是，《论语》中讲的“乐”，在不同地方具有不同的含义，大致上有两种，其一是指属于“文之于礼乐”(《论语·宪问》)的“乐”，与音乐的操作行为(“艺”)相关；其二是指乐教之乐，是对乐教行为的完整概括，所谓“成于乐”(《论语·泰伯》)。以上所述孔子有关乐教的主要内容，可以用“21 字”给以概括，即所谓：

志于道，据于德，依于仁，游于艺，兴于诗，立于礼，成于乐。

显然，在这里，“乐”的完成，是其教育完成的最后阶段。在此之前，受教者通过学习《诗》(其中包括弦歌颂诵)，在内心修养、情感意象等方面得到培养和陶冶，再加上心智聪慧(“智”)与意志体魄(“勇”)这些“成人”的必要条件，又在礼的学习中学会各种社会礼仪、行为规范，在行为修养、人际交流

等方面得到培养和陶冶，于外在的与内在的修养两方面同时受到教育，这时候所成的“乐”，既不是一般人所指称的属于“艺”的范畴的音乐，也不是外求于礼、内求于乐的学习中与礼互补、属同一层概念的“乐”，而是在完成诗乐与礼仪的学习之时，由礼、乐的教化共同构成的“乐”。它是以诗乐与礼仪学习的完成作为先决条件，并且始终不离开乐艺教育的乐教的实现，因此，它又不能等同于一般的音乐教育，尽管这恰恰证明音乐教育在孔子的整体教育体系中是任何时候都不可缺的。

如果结合《周礼》的有关记载来认识，那么，立足于各项礼仪活动，其中穿插着合乎规则的诗乐演出，此即谓“兴于诗，立于礼”。由诗乐与礼仪这两种行为构成的，正是“乐”(乐教)的行为的完整实现。孔子的原意，还包括肯定参与者的审美情感体验(“兴”以及《论语·季氏》讲的“乐节礼乐”之“乐”)在内。

(2)乐教的道德内容

孔子乐教的道德内容，首先体现在他对教育对象“有教无类”的规定上。“有教无类”的本质，就是在教育对象上，无有贵族与平民、华夏与华夷之分。一反原来“礼不下庶人”的规定，突破了周代乐教中的等级制，是乐教史上的重要之举。

“有教无类”的教育思想，体现了孔子从事乐教的道德观念。“有教无类”之举扩大了社会受教育面，变无教为有教，在教育史上具有划时代的意义。从其教学实践上看，孔子将一些“贫而贱”的人造就为“显士”，是适应当时文化更新、学术下移的时代潮流的，为士阶层的崛起并由此开始在中国的历史舞台上发挥其重要作用客观上作了必要的准备。孔子的学生中，属于“贫而贱”阶层的成员，有颜渊、子华、子路、樊迟、曾参、闵子骞、子张、子夏以及虽“家累千金”却仍属“鄙人”的子

贡等,“七十二贤”中,绝大部分是原属“无教”的人,孔子施教于这些人,并且将他们培养成天下列士,这堪称孔子乐教最富道德实践的成就。

尽管孔子在教育对象的选择上突破了等级制的局限,但是在乐的实施上,他却仍然以周代礼乐制度的等级规范作为德的象征来看待,《论语·八佾》记“孔子谓季氏八佾舞于庭;是可忍也,孰不可忍也。”即表明孔子乐教思想的道德准则。这也同孔子所说“天下有道,则礼、乐、征、伐自天子出;天下无道,则礼、乐、征、伐自诸侯出”(《论语·季氏》)的思想是相一致的。

孔子尤其看重音乐实施的道德含义。《论语·卫灵公》记“颜渊问为邦。子曰:‘行夏之时,乘殷之辂,服周之冕,乐则《韶》《舞》。放郑声,远佞人。郑声淫,佞人殆’。”孔子在这里是从音乐的道德意义来决定其审美价值取向。有必要说明,孔子“放郑声”的行为与整理《诗》(包括《郑风》)的行为并非矛盾,容易误解和需要解释的并非是别的,而是“郑风”原本属于民俗生活中的歌谣,而“郑声”却决非民俗生活中的歌谣,它是春秋时期主要在都市娱乐圈中存在的、主要供贵族富豪声色娱乐的音乐。这类音乐活动不遵从任何礼乐规范而纵情享乐,因而从“为邦”的前提出发,孔子才提出“放郑声”的乐教主张。我们之所以视其为一种乐教主张,是因为,在孔子那里,能否用于“为邦”,不仅体现在教育对象的选择上,体现在音乐审美价值取向上,甚至还体现在国家音乐教育内容的选择、评价以及日常生活中音乐行为的约束等方面。

(3)重视乐教中的审美情感培养及其美育作用

孔子乐教中对人的审美情感的培养,其途径是多方面的。

其一,是在对音乐形态美的把握中加深丰富的情感体验。据《论语·泰伯》记,“子曰:‘师挚之始,《关雎》之‘乱’,洋洋乎,盈耳哉!”这可以视为孔子对学生讲解音乐,通过介绍自己对音乐形式的理解以及自己的审美情感体验,给他们以启发。另外,《论语·八佾》记“子语鲁大师乐。曰:‘乐其可知也:始作,翕如也;从之,纯如也,皦如也,绎如也,以成。’”同样是谈对音乐形态美的感性体验。

其二,是强调音乐审美中的美感体验与快感体验的不同。在《论语》中,孔子的学生记下了孔子听《韶》后所发的感受:“子在齐闻《韶》,三月不知肉味。曰:‘不图为乐之至于斯也’!”孔子在对学生谈自己的感受时,并非是仅仅表达一种多日“不知肉味”之意,而是区分欣赏乐舞时获得的美感体验与味觉上快感体验的不同性质,在先秦时期,许多人还将听觉、视觉、味觉的感性体验混为一谈的情况下,孔子作出的这种明确区分,是我国美育发展史上值得书写的一笔。

其三,是主张在音乐审美中保持一种“和”的情感态度。孔子曾评价“《关雎》乐而不淫,哀而不伤”。(《论语·八佾》)他认为,音乐审美中的情感态度及其表现应是中正平和的,也应当是适度的、有节制的。这显然同孔子的“中庸”哲学思想相一致。孔子的这种审美情感态度,在当时是有现实的参照或者说是有现实的比较的与孔子音乐审美中“和”的情感态度相对立的音乐情感,即孔子竭力反对的、郑卫之音活动中放纵而没有节制,属于“淫”的情感体验方式。因此,孔子所说音乐审美中“和”的情感态度,是有一定的衡量尺度和标准的。

其四,是通过乐的审美情感活动成就一种人生境界。孔子在其乐教活动中,时常对学生谈及生活中应当持有和形成

一种精神境界，即一种乐观愉悦而具有审美意义的精神境界。如孔子与子路谈自己的为人，是“发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至”(《论语·述而》)；孔子屡次称赞颜回“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧”，却“不改其乐”(《论语·雍也》)；孔子又称，“饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣！不义而富且贵，于我如浮云。”(《论语·述而》)这里反复提到的“乐”的情感体验，虽非得自于行乐之中，但却是他对于人格培养颇为看重的地方。与音乐行为相关，孔子亦赞赏并向往音乐审美中愉悦快乐的理想境界。《论语·先进》上载有孔子“吾与点也”的一段著名对话，记述诸弟子侍坐，孔子发问各人所为，然诸弟子皆有所答而孔子不甚许可，唯有曾点所言“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”，得到孔子的赞叹。这段话表明孔子心目中所赞赏的那种“乐”的境界，已超然于任何繁饰礼乐的形式之上，它是于无拘无碍、坦坦荡荡的“乐”的自由境界中所获得的内在人格审美的愉悦体验，它超越了孔子自身的某些局限，成就生趣盎然、天机活泼、俯仰自得的审美人生境界。

(4)强调乐教知行合一的实践性

在孔子的乐教实践中，他将“行”作为学习的延续，重视知行的一致。这一思想在儒家后学那里得到继承和发展。《中庸》一书以孔子的名义，将孔子的“学”(“学而时习之”)、“思”(“学而不思则罔”)、“习”、“行”(“子以四教：文、行、忠、信。”)发展为“博学之、审问之、慎思之、明辨之、笃行之”这五个阶段。从孔子的乐教活动来看，他要求学生学习诗乐的目的，就是为了立人行事，能够学有所用。据《论语》的记载：

子谓伯鱼曰：“女为《周南》、《召南》矣乎？人而不为《周

南》、《召南》，其犹正墙面而立也与?”(《阳货》)

子曰:“小子何莫学夫《诗》?《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君;多识于鸟兽草木之名。”(《阳货》)

子曰:“诵《诗》三百，授之以政，不达;使于四方，不能专对;虽多，亦奚以为?”(《子路》)

在孔子的乐教思想中，不学《诗》，无以言;不学《诗》，无以对;不学《诗》，无以行。总之，不学《诗》，难以立人行事。春秋时期，在社交礼仪场合中，经常有“歌诗必类”的行乐活动，不能据《诗》唱诵应对，是难以进行交流的。孔子讲的“兴、观、群、怨”，其中的“群”，就是立足于社会群体人际间的交流。当然，孔子最希望的，还是乐教在社会治理中的实现。《论语·阳货》中记:

子之武城，闻弦歌之声。夫子莞而笑曰:“割鸡焉用牛刀?”子游对曰:“昔者偃也，闻夫子曰:‘君子学道则爱人，小人学道则易使也’。”子曰:“二、三子! 偃之言是也。前言戏之耳!”

这也表明孔子心中是对他的学生在实践他的乐教思想而感到满意的。

七、老子的音乐美学思想

老子(生卒年不详)是春秋末期思想家，道家学派创始人。《老子》一书的基本哲学思想及其认识论，可以说是关于“道”的认识。老子对“道”形容为，“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，抟之不得名曰微。此三者不可致诘，故混而为一”(《老

子·第十四章》),而"道"的存在方式,就是自然而然,所谓"道法自然"即是。而人对"道"的把握,就是要排除感性经验,依靠内心"涤除玄览"的修养方式,于内心达到"致虚极,守静笃"的境界,在自然而然的状态中把握住"道"。

与音乐的问题相关,老子讲"大音希声",是将合乎"道"的本性的"希声"之乐,看作是最大(即最完美)的音乐。这里,老子对具有"道"的属性的"大音",是排除从感性上去把握的。而人依靠自己的感官去把握的音乐,则是不美的,故谓"五色令人目盲,五音令人耳聋"(《老子·第十二章》)。这里,老子的"大音"的存在方式,似乎完全是在观念层,而与听觉感官把握的乐音形态毫无关系。当然,除了内心"涤除玄览"的方式,"大音"的存在,也不依靠任何音乐行为。在观念(心理)层对"大音"的把握,似乎乃是"有象"、"有物"("道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物"),这使得人们对老子的音乐观,视为重视精神体验而完全排除感性体验的音乐观。

八、墨子的音乐思想

墨子(约前 468 – 前 376)名翟,春秋战国之际思想家、政治家。墨家学派的创始人。墨子的"非乐"思想,是以其认识上的"三表说"(见《墨子·非命上》)为理论基础。具有浓重的实利主义倾向。其主要批判对象是儒家繁饰礼乐的行为。当然,墨子"非乐"思想产生的最主要原因,仍是出于深感当时的贵族阶层"不厌其乐"以放纵私欲,"亏夺民衣食之财"以行乐,不以百姓利益为重的现实。由此墨子才提出"非乐"的主张。

从《墨子·非乐》所记的言论来看，墨子并非是以为钟鼓琴瑟之声不能使人快乐，他还是承认音乐的审美价值的。但是，墨子又确实是从音乐的行为角度，即放纵私欲的音乐享乐行为只图少数人享乐之“用”而不顾百姓之利这样一种普遍的现象，提出“非乐”，所以，墨子的音乐观，主要是从音乐的行为角度，提出其“非乐”的见解。这使得墨家很少去注意和探讨音乐审美活动中的一系列美学问题，也就大大削弱了他的音乐思想的美学价值。

九、孟子的音乐美学思想

孟子（约前 372 – 前 289 ）字子舆，邹（今山东邹县东南）人。战国中期儒家学派代表，思想家、政治家、教育家。因发展孔子学说，曾被尊为“亚圣”。孟子论“乐”，是以“仁”“义”为其内容。他说：“仁之实，事亲是也；义之实，从兄是也；智之实，知斯二者弗去是也；礼之实，节文斯二者是也；乐之实，乐斯二者，乐则生矣；生则恶可已也，恶可已，则不知足之蹈之手之舞之。”（《孟子·离娄章句上》）因此，孟子实际上是将伦理道德的完善与精神情感的审美体验结合在一起，从而使他的“乐之实”不仅具有伦理学的意义，同时也具有美学的意义。这同孔子一样，是将伦理道德的实现纳入“乐教”也就是美育的轨道，寓教于乐，寓理义于情感愉悦的体验之中。

孟子以“仁声”为心目中美的音乐。在孟子看来，“可欲之谓善，有诸已之谓信，充实之谓美”（《孟子·尽心下》）在这里，可以为之的善（“仁”“义”）以及它在自身行为上的体现（“有诸已”），就构成了善与真（“信”）的统一，也就是“美”的实现。而

这在于乐教的实践，也就是孟子心目中美的音乐——“仁声”的实现。孟子认为，这种“乐”之美的实现，要比单纯的道德说教对人心更具影响力。所以他说“仁言不如仁声之入人深也”。(《孟子·尽心上》)

另外，在有关统治者的音乐行为方式上，孟子是以“与民同乐”为音乐美的实现的行为保证(事见《孟子·梁惠王下》)。这既体现了孟子的音乐社会观，同时也因强调和寻求音乐审美过程中情感的交融与共鸣，在一定程度上具有美学的意义。

十、庄子的音乐美学思想

庄子(约前 369 – 前 286)名周，字子休。战国宋蒙(今河南商丘东北)人。哲学家，道家学派主要代表人。庄子曾谈到“天地有大美而不言”(《庄子·知北游》)，此与老子讲的“大音希声”相似。所谓“大美”之“不言”，“大音”之“希声”，都具有“道”的属性而不为人的感官所把握。《庄子·天运篇》记有黄帝与北门成谈《咸池》之乐的一段对话。其中黄帝所说“无言而心悦，此之谓天乐。故有焱氏为之颂曰：‘听之不闻其声，视之不见其形。充满天地，苞裹六极’。”集中反映了庄子的“天乐”观。

庄子学派主张人复归其自然本性，摆脱儒家礼制法规的约束。在音乐审美态度上，也是以人内心纯朴自然情性的复归作为“乐”的实现。在《缮性篇》中谈到的合乎其理想社会的“乐”，便是以“中纯实而返乎情”作为“乐”的实现。这是具自然无为、平和恬淡属性的“乐”。与此相对立，庄子认为“属其性乎五声，虽通如师旷，非吾所谓聪也”，并说“多于聪者，乱五

声，淫六律，金石丝竹黄钟大吕之声非乎？而师旷是已”（《庄子·骈拇》），对音声的审美采取了极端相对论的态度。当然，庄子讲的“中纯实而反乎情”，并非是感官上的爱染之情，而是合乎人之纯然本性的情。只是由于无法否认人的感官体验的实际存在，所以才强调精神上的“唯道集虚”（《庄子·人间世》），即所谓“心斋”。忘却物我而不受感官的牵挂干扰，达到摆脱物欲、好恶束缚的“坐忘”境界。所以，庄子以“钟鼓之音，羽毛之容”，为“乐之末也”（《庄子·天道》）。而要想在精神上达到“至美至乐”的境界，就应专心一志，“无听之以耳，而听之以心；无听之以心，而听之以气！”（《庄子·人间世》）在如此的“坐忘”中，获得精神的愉悦。这种音乐观犹若庄周梦蝶的寓言，从审美的自由境界上给后世的艺术审美以极大的启发与影响。

十一、荀子的音乐美学思想

荀子（约前 313 – 前 238 ）名况，字卿，战国末赵国人。战国晚期思想家、教育家。荀子的音乐美学论著《乐论》，是目前所知成书年代最早的先秦音乐美学专著。对后世的音乐美学思想（例如《礼记·乐记》）有重要影响。在荀子的《乐论》中，人之喜好音乐，为“人情之所必不免也”。据其人性论思想，人由于情性的自然欲望，必然要寻求音乐中快乐情感的表达与体验。如果对这种情感不加以节制和引导，那么，“姚冶之容，郑卫之音，使人心淫”、“乐姚冶以险，则民流僈鄙贱矣”。与音乐审美活动相关，荀子从音乐的表演形式着手，要求在乐的审美过程中，对人的情感以一定的引寻、规范，例如在行乐中，“制

雅颂之声以道之,使其声足以乐而不流,使其文足以辨而不諰,使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善,使夫邪污之气无由得接焉。"荀子还要求在礼乐活动中,通过"礼",维系一定的社会"明分"秩序,通过"乐",达到协调、融洽人的内心情感的目的,成就一种"乐行而志清,礼修而行成,耳目聪明,血气平和,移风易俗,天下皆宁,美善相乐"的理想社会风气。这里讲的"美善相乐"之乐,就已经包含了荀子对自己推崇的音乐美的认识。

荀子是先秦诸子中,在音乐审美心理领域有较深入探讨的思想家。与他的音乐审美心理学思想有关,在形神观上,荀子第一次明确提出"形具而神生"的唯物主义一元论命题。他具体指明,形可以分为"天官"和"天君"两种专司心理的器官。就"天情"(指好恶、喜怒、哀乐等情感)的形成讲,必须依靠这两类心理器官从感性与理性上把握之。"天情"的获得,首先要"缘天官",即依靠人的感官与外物的接触而产生,并且,人的心理活动(情感、意志、记忆等),都要受到心("天君")的支配,说:"心居中虚,以治五官,夫是之天君"(《天论》)由此突出了"心"在人的认识过程中的作用。

这些具心理学意义的重要认识反映到荀子的音乐审美观上,便是看到了"声音清浊,调竽奇声,以耳异",而"喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲,以心异"。这里已涉及到对音乐审美情感心理中的感性认识与理性认识两个不同层次的区分。即是说,音声的清浊高低与乐器是否合律的调节,是由心理感知可把握的;而"喜、怒、哀、乐、"等情感体验,则是由"心"来把握的。荀子认为,在视觉与听觉的感知上,心起了主要作用,所谓"心有徵知,则缘耳而知声也。缘目而知形也,然后徵知必将待天官

之当薄其类然后可也"(《荀子·正名》)。在这里,对声、形的感知必须有心的参加,通过心的"徵知",人才能"缘耳知声"、"缘目知形",如果没有心的"徵知"能力,心不参加到"天官之当薄其类"的心理体验过程中去,便会缘耳目而不知声形。甚至"白黑在前而目不见,雷鼓在侧而耳不闻"(《荀子·解蔽》)。与音乐审美情感体验相关,荀子强调了在审美情感的心理体验中,心是居于主要地位的。对审美情感的把握,是与对音声高低与音律的调适不同的。这里已包含了人在接触外界事物产生各类情感时,理性判断在其中起了重要作用的认识。荀子甚至以"心忧恐,则口衔刍豢而不知其味,耳听钟鼓而不知其声"(《荀子·正名》)为例,证明和强调了审美主体的内心情感与心理状态在审美活动中的主导作用。

十二、《吕氏春秋》的音乐美学思想

《吕氏春秋》(又名《吕览》),是战国末期的大政治家、思想家,秦国的吕不韦(? –公元前235年)主持编纂的一本重要著作。《吕氏春秋》虽不是吕不韦撰写,但此书既是他主编,《序文》中也冠以"文信侯曰"之语,至少表明此书代表了他的思想。《吕氏春秋》被认为是一部杂家的著作,但是这"杂家"之说,也并非只是"兼儒墨、合名法"而没有自己的见解,应当说,《吕氏春秋》的见解恰恰就在对诸家学说的综合之中。若以为此"杂家"之说,只是对各家学说有所汲取,而看不到综合诸说后已经形成某一学派的见解,便是对此书的成书背景与成书的目的缺乏一定的了解。

从思想史上看,中国战国时期学术界之所以会出现"百家

争鸣”局面,同当时在社会政治、经济领域发生的变革密切相关。同样,也正是战国末政治形势的变化,特别是重归一统的大趋势,使诸家思想在新的历史条件下,开始趋向互补融合。而吕不韦因其政治地位,自觉地承担了自己的任务并进行了选择,这也使得《吕氏春秋》在思想史上具有独特的历史地位。将这种历史性转变放到更大的历史范围来看,我们认为,由战国末至汉初,中国形成有两次思想领域的历史性转变,最初是以《吕氏春秋》与《淮南子》为代表的秦汉道家思想体系的形成(汉初的黄老学说亦包括在内),继而是汉武帝“独尊儒术”后的汉代儒家思想体系,两者都是吸收诸家学说、进行历史性总结而形成新的思想体系的。

从政治上讲,吕不韦任秦国相邦(即相国,汉时讳“邦”,改为“国”)十多年间,积极推进了秦国对六国的统一战争,为秦始皇最终统一中国奠定了基础。与政治上的要求一统相适应,在思想领域,吕不韦于任相邦期间主持编纂《吕氏春秋》,其目的,就是要为顺应天下一统的大势从思想理论上作准备。《吕氏春秋·序意》中明言:“良人请问十二纪,文信侯曰,尝得黄帝之所以诲颛顼矣。爰有大圜在上,大矩在下,汝能法之,为民父母。盖闻古之清世,是法天地。凡十二纪者,所以纪治乱存亡也,所以知寿夭吉凶也。上揆之天,下验之地,中审之人。若此则是非可不可无所遁矣。”这段话,表明其编书的目的,就是要像黄帝教诲颛顼那样,要统治者照书中所讲的去做,以此为行为规范的思想准则。

与考察其音乐思想有关,《吕氏春秋》的论乐思维模式,也是建立在这“十二纪”基础上的。“十二纪”也并非只是十二月、十二律的对应关系,其中还包括与古代纪年法相关的十二

辰、十二次的内容，并与五行、五音、五色等观念相结合，构成一个完整的宇宙模式。五音、十二律以及相应的音乐活动，都是处于这样一个宇宙模式之中而发挥自己的作用。讲"十二纪"，就必然要讲历法，《吕氏春秋》"十二纪"所依据的是什么历法？这一点，将上引《序意》中"尝得黄帝之所以诲颛顼矣"之语，与《序意》中直接表明该书成书年代的"维秦八年，岁在(涒)滩"一语接合起来看，已经间接透露《吕氏春秋》在表述上是以颛项历纪年法(而非之前的战国岁星纪年法)为依据的历史信息。这也是解决《吕氏春秋》成书年代问题一个文献上的依据或线索。[1]

《吕氏春秋》全书分十二纪、八览、六论而以纪为主干。在其编纂体例上，专论音乐的篇章，都集中在"十二纪"中。并在其体例形式上，以阴阳家的《月令》为章法或者说是形式上的外壳，每月附文 4 篇。其中专论音乐的，《仲夏纪》中有《大乐》、《侈乐》、《适音》、《古乐》4 篇，《季夏纪》中有《音律》、《音初》、《制乐》、《明礼》4 篇。其他"十二纪"每纪的篇首以及《孟

① 关于《吕氏春秋》的成书年代，《吕氏春秋·序意》中"维秦八年，岁在(涒)滩"是一条直接的提示，但是后人以干支纪年法推，"秦八年"在干支纪年中不是庚申而记作壬戌，所以不少学者以为"八"为"六"之误。汉高诱及宋、清历代学者都已看到这两年之差与历法纪年上的"超辰"现象有关，故仍持成书公元前 239 年说。今人王军在其硕士学位论文《〈吕氏春秋〉论乐思想及音乐史学价值研究》中运用当代的古代天文学研究成果，说明战国岁星纪年法与秦汉之际的颛顼历纪年法与汉太初历纪年法的关系，进而论证《吕氏春秋》何以成书于公元前 239 年的问题。略有不同的是，本文在此认识基础上，明确提出《吕氏春秋》"十二纪"依据的是颛顼历纪年法，在秦统一中国之前，可能已使用颛顼历，而并非在统一之后才改用(这同《史记·始皇本纪》记秦统一后在岁首确定上的"改正朔"并不矛盾)。与思想史的研究相关，《吕氏春秋》以颛顼历为其宇宙观在天文历法上的依据，与汉初所用历法属同一类型，间接表明两者的联系，《吕氏春秋》与《淮南子》同属秦汉道家，都与黄老思想有深刻的联系，也不是偶然的。这方面，尚有待进一步的研究。

春纪》的《本生》、《重己》、《贵公》,《仲春纪》中的《贵生》、《情欲》等篇,也论及音乐。

1. 音乐的产生及其天道自然观

在《吕氏春秋》中,有关其天道自然观的文字,在《大乐》这篇论乐篇章中有集中反映,这也说明其音乐思想与哲学思想的紧密关系。《大乐》中这样说到:

"乐之所由来者远矣:生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳,阴阳变化,一上一下,合而成章。浑浑沌沌,离则复合,合则复离,是谓天常。日月星辰,或疾或徐;日月不同,以尽其行。四时代兴,或暑或寒,或短或长,或柔或刚。万物所出,造于太一,化于阴阳。萌芽始震,凝瀿以形;形体有处,莫不有声。声出于和,和出于适。先王定乐,由此而生。"

谈到天道自然观,首先要回答的就是,在《吕氏春秋》中,"天"是一种有意志的主宰,还是自然的存在?这也是先秦哲学思想研究的中心问题。

以上的文字表明,在《吕氏春秋》的宇宙观或者说是哲学思想中,宇宙的所有事物,都出于"太一"。而"太一"就是"道"的存在,亦即《大乐》中所说"道也者,视之不见、听之不闻,不可为状。……不可为形,不可为名。强为之,谓之太一"。

又据《内业》所说:"凡道,无根无茎,无叶无荣,万物以生,万物以成,命之曰道";"凡物之精,此则为生。下生五谷,上为列星,流于天地之间"。再据《数尽》所说:"精气之集,必有入也。集于羽鸟,与为飞扬。集于走兽,与为流行……"。可知《吕氏春秋》讲的"道",就是充满于天地的"精气"。这里,《吕

氏春秋》基本上是吸收了先秦宋尹学派以“精气”为万物本原，万物皆由“道”派生而来的朴素唯物论思想。

所以，《吕氏春秋》在谈音乐的起源时，所持的是一种朴素唯物论的天道自然观。只是其中的论述，基本上属于直观的感受。但是，重要的是，其中说明了事物的发生和运动，遵循的是一种合乎天道的规律（如“天常”）。其目的，无非是想从论证天道自然的规律，进而论证人事社会的生存、发展乃至音乐的产生，应是遵循着一定的规律的。

与其音乐思想相关，需要指出的是，《大乐》从天道自然的角度讲音乐的产生，首先是从“声”（音声）的角度来讲，这是“先王定乐”的基础。所以在“形体有处，莫不有声”一句之后，紧接着的是“声出于和，和出于适。先王定乐，由此而生”。因此，《吕氏春秋》在讲到音乐形成的时候，首先注意的是音声、音律（即音乐形态）的形成以及遵循的规律和原则。在《大乐》中就音乐问题而提出的“和”、“适”的概念，在《吕氏春秋》的论乐思想中，可以说是最具核心意义的音乐美学概念，其他一些概念（如“乐”、“衷”）虽重要，但仍是从属意义的概念，这是需要先与指出的。

以往研究中，对“声出于和”的“和”，多理解为和谐。但是从先秦哲学史上的“和”“同”之辨以及“和而不同”的思想来看，“和”代表着事物的差别、对立而又统一的关系。在《大乐》谈“乐之所由来”的文字中，就“声”的由来讲，是相生而成，亦如《大乐》所言“万物所出”，是“阴阳变化，一上一下，合而成章”。所以，“声”的生成，就如十二律之音声，也是基于两音的关系，“一上一下”相生而成那样，它生成于事物的关系及其变化之中，所以，“声出于和”之“和”，应从构成音声谐和的关系

而不是谐和自身来理解。[①]“和出于适”的“适”,也不只是仅从现象上表示“恰好”、“适合”、而是进一步讲“和”的构成的条件,即之所以能够构成音声谐和关系的条件——合乎某种自然法则和规律。

简约地讲,“声出于和”的“和”,指的是构成音声相生所具有的一种关系(是人创造的“声”而非自然之“声”);“和出于适”的“适”,则指的是之所以能构成音声相生关系的法则和规律。从《吕氏春秋》音乐美学思想的理论体系来讲,这两个概念都已摆脱了原有概念使用上的直观性,将音乐构成的“和”、“适”现象提高到理论思维的高度来认识。因此,这两个概念都是从探索事物存在内在法则和规律的角度而设定的,其中反映的是先秦音乐美学思想中的理性精神。因此,在此基础上产生的先王之乐(“先王之乐,由此而生”),或者说《吕氏春秋》所提倡的美的音乐,正是一种必须遵循、并且合乎自然规律或者说天地法则的音乐。而“和”、“适”就是与此相关的理论范型,这也是《吕氏春秋》为何要在天道自然观的框架里来谈“乐之所由来”的根本原因所在。

就《吕氏春秋》这样一种音乐观来讲,虽然它在“声”的产

---

① 这里讲的“和”,在其理论意义上,所指并非感性的和谐,而是构成感性和谐的一种关系,反映的是一种对事物生成规律的认识。如《大乐》讲的“阴阳变化、一上一下,合而成章”,就是事物得以生成的一种客观规律。这有些像古希腊人用“数”的比例关系作为音声和谐产生的基础一样,背后反映的是一种对形成音声和谐规律的认识和把握。所以,在“和”之外,还要提出“适”的概念。由这种谐和关系所构成的音声,本身就是谐和的,应当是没有疑问的。就像我们讲,和谐的声音是出于和谐这句话本身是没有任何意义那样——“生于度量,本于太一”的“大乐”之“声”,原本就和谐,这似乎是不必如此强调的。当然,就像先秦音乐思想中“和”的概念具有多种丰富内涵一样,这里并不否认在《吕氏春秋》论乐文字中,“和”在许多地方即是和谐的意思。

生和“定乐”的原则上，强调了对某种自然规律的遵循，但是，能否说这种音乐观只是看到了音乐来自于自然、取决于自然，带有消极、被动、保守的成分，而没有人所特有的创造性、主体性或者主动选择性？实际上，在《吕氏春秋》的音乐观念中，“声”的自然之和的具体体现，就是音律之和。而音律之和，既与天地之气相应，有其自然存在的规律可循（即“生于度量，本于太一”），并且同时也是掌握了这种规律的人的所为。《音律》篇中对十二律生成法则、即“三分损益法”的记录，就表明了这一点。在这段文字记录中，人对十二律生成规律、也就是对构成音乐谐和美的法则以掌握的意义，要远远大于将十二月与十二律相对应这一认识上的形式外壳的意义。更何况，我们今天对音律谐和美的掌握，也仍然不能违背自然数理规律，因此，在当时的科学认识水准前提下，“天地之风气正，则十二律定矣”（《音律》）的思想，并不完全构成对人掌握音律谐和美的主动性的否定。

由以上分析可知，《吕氏春秋》从音乐产生的角度所谈“和”、“适”，基本上反映的是对音乐美的存在规律或者说是自然法则的认识。如果说，“和”的存在，代表的是构成谐和音声应具有的特定关系的存在，其最终成果与人的听觉感知上的验证直接有关，那么，“适”的存在，则代表的是之所以能构成音声谐和关系的规律和法则。这个规律和法则，在《适音》篇中被称为“衷”。它与“适”一样，都有“正”之意（“何谓适？衷，音之适也”；“何为衷？……衷也者，适也。”）尤其是音声、音律之“适”，就更具有“度量”上“正”、“恰好”的含义。所以，结合对《吕氏春秋》天道自然观的认识，我们可以看到，其音乐思想从论述音乐产生的一开始，就已经注意到对规律的把握。因

此,《吕氏春秋》从本原的角度探求音乐美的存在的客观规律,从更具思辨性的角度提出“和”、“适”的不同概念及其相互关系,不仅具有独特的理论意义,并构成其音乐美学思想特色的一个重要方面。

2. 人性论及心理学认识基础

“和”、“适”作为《吕氏春秋》音乐美学思想中的重要概念,除了前面所说的它与天道自然观的关系之外,其音乐思想的人性论及其心理学的认识基础是什么?这是了解《吕氏春秋》音乐美学思想不能不触及到的问题。

我们可以看到,《大乐》在据其天道自然观讲“乐之所由来”遵循一定的规律、以及“先王定乐,由此而生”之后,紧接着就说:

“成乐有具,必节嗜欲。嗜欲不辟,乐乃可务。务乐有术,必由平出。平出于公,公出于道。故惟得道之人,其可与言乐乎!”

这里非常鲜明地提出,制乐必定要节制人的欲望,只有欲望不邪恶了,才能作乐。然而作乐有一定的方法,首先心要平和(“心必和平然后乐”《适音》),平和之心,出于公正之理。[①] 但是,《吕氏春秋》并不一般地排斥欲望,而是在相当程度上肯定了人的欲望存在的合理性。《大乐》中说:

“天使人有欲,人弗得不求;天使人有恶,人弗得不辟。欲与恶,所受于天也,人不得与焉——不可变,不可易。”

---

① 《适音》中肯定人情中有益的“四欲”(欲寿、欲安、欲荣、欲逸),认为“四欲之得也,在于胜理”。又说:“适心之务,在于胜理”,而“乐之务,在于和心”,故将“平出于公”之“公”理解为公正之理,即要合乎“道”所必须遵循的法则。

人有欲望，也是合乎天理的。在《适音》中，还专门讲到“四欲”（欲寿、欲安、欲荣、欲逸）的合理性。今人通常批评的“欲逸而恶劳”，在此中却是认可的、合乎天理的人性。由此可以看到，《吕氏春秋》并非一般地要节制人的欲望，他要节制的，只是没有节制的“嗜欲”。因此，《吕氏春秋》认为在音乐听觉审美上，也要遵循规律。遵循什么规律？就是“适”的规律。在这里，《吕氏春秋》在认识上从人性论转向心理学，从音乐审美听觉心理的角度，谈“适音”之理。《适音》中说：

“夫音亦有适：太钜则志荡，以荡听钜，则耳不容，不容则横塞，横塞则振；太小则志嫌，以嫌听小，则耳不充，不充则不詹，不詹则窕；太清则志危，以危听清，则耳（谿）极，（谿）极则不鉴，不鉴则竭；太浊则志下，以下听浊，则耳不收，不收则不专，不专则怒。故太钜、太小、太清、太浊，皆非适也。何谓适？衷，音之适也。何谓衷？大不出钧，重不过石，小大轻重之衷也；黄钟之宫，音之本也，清浊之衷也。衷也者，适也。以适听适，则和矣。”

在这段文字中，《吕氏春秋》在“和”、“适”概念外，又提出一个“衷”的概念，并以“衷”“适”互训。这里仍然是讲的要符合规律，在听音的过程中，也就是要合乎听的心理规律。并且，听的审美，也与人在音乐审美中的情感态度相关。所谓“以适听适”，就是讲的音乐听觉审美中的心声关系，即以“心”之“适”应乎“音”之“适”，两者相互应和，合乎人的听觉审美规律了，也就是合规律了，由此才能达到“和”。而这一思想，在其文字表述中，我们可以看到《国语·周语》中所记单穆公、伶州鸠关于心声关系的“平和”音乐观念的影响。可见，《吕氏春秋》是强调了音乐审美上要有所选择，而这种选择，是有其音

乐审美听觉心理上的依据并有其规律可循的。

《吕氏春秋》对音乐审美中的特殊规律和现象,还是有一定的认识的,这集中反映在《适音》关于心声关系的认识上。《适音》中说:“耳之情欲声,心不乐,五音在前弗听;目之情欲色,心弗乐,五色在前弗视;……欲之者,耳、目、鼻、口也;乐之弗乐者,心也。”这里,“心”在音乐审美的心声关系中,占有主导的作用。据这一有关于音乐审美心理学的认识,文中才提出“故乐之务,在于和心”的思想。这方面的认识,在中国音乐美学史上, 可以视为《声无哀乐论》音乐美学思想在先秦时期的先源。

《吕氏春秋》还提出,音乐审美中对“适”的规律的掌握,与“性养”有关。这反映先秦道家“养生”、“贵生”的思想传统。但是在这里,“适”的概念,并非能仅仅理解为“快适、愉悦”,就像前面讲到的,“适”仍然代表的是一种规律或法则,和谐、快适只是遵从规律后得到的结果。在《吕氏春秋》的认识中,音乐能够养生,也是对规律的遵从。《侈乐》篇开首就讲到:“人莫不以其生生,而不知其所以生;人莫不以其知知,而不知其所以知。知其所以知,之谓知道;不知其所以知,之谓弃宝。”而要“知其所以生”、“知其所以知”,就是要认识规律。这规律就是要“知乐之情”。在列举了历史上以及当世之人作“侈乐”的许多“失乐之情”的事例之后,文中才从“性养”的角度谈到:

“乐之有情,譬之若肌肤,形体之有情性也。有情性,则必有性养矣。寒、温、劳、逸、饥、饱,此六者,非适也。凡养也者,瞻非适而以之适者也。能以久处而其适,则生长矣。生也者,其身固静,感而后知。或使之也,遂而不返,制乎嗜欲;制乎嗜欲,则必失其天矣。”

这里讲的“适”,实际上也就是对“道”的存在规律的遵从。“道”在存在,在人之性情上的反映,就是“生也者,其身固静”。只是人之情性“感而后知”,才有欲望,如此欲望不节制,“遂而不返”,被“嗜欲”控制,才会“必失其天”,也就是失去和违背天道之理。这个思想,也可以视为《礼记·乐记》“人生而静”、“感于物而动”、“不能反躬、天理灭矣”一类思想在先秦的先源之一。

3.“行适”、“心适”、“音适”:“乐”之美的存在方式

在《吕氏春秋》的音乐美学思想中,“适”对于“乐”之美的存在的构成,在于其合乎事物规律、法则的意义。而“和”、“乐(le)”这类作为“乐”之美的存在的必要因素,也是以“适”为基础。这也是《吕氏春秋》音乐美学思想在先秦音乐美学史上有自身特点并有贡献之处。《大乐》讲的“和出于适”、“故惟得道之人,其可与言乐乎!亡国戮民,非无乐也,其乐不乐”,《侈乐》中讲的“侈则侈矣,自有道者观之,则失乐之情。失乐之情,其乐不乐”,以及《适音》中讲的“心必平和然后乐”、“和心,在于行适”……都表明了“适”这一概念在其音乐美学思想体系中的重要意义。

在《吕氏春秋·适音》中,就“乐”之美的形成及其存在而言, 可以比较清楚地看到有三个方面的必备条件:即“行适”、“心适”、“音适”。《适音》中说:

“故乐之务,在于和心;和心,在于行适。夫乐有适,心亦有适。……故适心之务,在于胜理。夫音亦有适:……故太钜、太小、太清、太浊,皆非适也。何谓适?衷,音之适也。”

这其中的“行适”(“行”为“行事”之“行”),意指行事(即作“乐”)要遵从“适”的原则。从行事的准则而言,文中“夫乐有

适，心亦有适”一句，也是可以作“夫(行)乐有适，心亦有适”的意思来讲的。这里已经接触到“乐”的行为方式的问题。在《吕氏春秋》中，是有不同的行乐方式的，《大乐》、《侈乐》中讲的“乱世之乐”、《古乐》中讲的“六代之乐”，都有一定的行乐方式。所以《古乐》根据不同的行乐方式，将乐分为“有节、有侈、有正、有淫”的不同类别。在对古代音乐的历史记述中，也是从与生活行为、生产行为、军事行为、政治行为相关的音乐行为诸方面，来谈“乐'的存在，并说明行乐是一种客观需要，具有各种社会功能，故认为“乐所由来者尚也，必不可废”、“非独为一世之所造也”。

关于“心适”，如《适音》所说，“夫乐有适，心亦有适”，“适心之务，在于胜理”，也就是说，“适心”，要遵从“道”之“理”。因此，“适心”在“务乐”的行为中，体现为一种观念意识。就“心适”的内涵与外延来说，它即涉及到对音乐审美情感特征的规定，如《大乐》中“务乐有术，必由平出”之“平”(平和)、《适音》中“故乐之务，在于和心”之“和”、“乐无太，平和者是也”之“平和”……也涉及到音乐作品的思想内容，如《古乐》中讲到的“以定群生”、“以康帝德”、“以昭其功”、“以见其善”、“以绳文王之德”、“以嘉其德”等观念。这些都构成其音乐审美意识的内容。至少在《吕氏春秋》的撰写者看来，这些在“乐”的实践中，都是合乎“道”之“理”的。“乐”的实施作为治理国家的重要方式，必须合乎此“理”，所以《适音》中才说：“胜理以治国则法立，法立由天下服矣。故适心之务，在于胜理。”因此，“心适”所包涵的内容，显然是与“乐”的实施过程中的审美意识密切相关的。

关于“音适”，除了它是以“心适”为基础，要求“乐”之“平

和”，在具体的音乐行为中，则对乐器形态、音量音色、音律构成等音乐形态的构成，均有一定的要求。如《适音》中指出的“太钜、太小、太清、太浊，皆非适也”、“大不出钧，重不过石”，就是这类具体的要求。另外，从《吕氏春秋》音乐美学思想的整体构成来看，《古乐》所记“黄帝令伶伦作为律。伶伦……听凤凰之鸣以别十二律”，“黄帝又命伶伦与荣援铸十二钟，以和五音”，以及《音律》对生成十二律的三分损益生律法的记载，都可以视为“音适”的内容。

由以上分析可知，《吕氏春秋》在谈“乐”之“行适”、“心适”、“音适”时， 其内容已涉及到“乐”的存在方式。另外，《音初》中对“东音”、“南音”、“西音”（“秦音”）、“北音”的记载，已经表明将音乐的地方风格视为“乐”的存在、也即是音乐美的存在的重要内容。有必要指出，这里讲的四方之“音”，虽然突出了由其曲调旋律构成的地方风格特征（《音适》中所讲的“音”，也基本上是从器乐角度来讲的），但“音”的概念在《吕氏春秋》并非都是音声的含义，《音初》讲四方之“音”，此“音”就指的民歌，其概念是包括了曲调与语言在内的。

第四节　汉代的音乐审美意识

一、《淮南子》的音乐美学思想

《淮南子》（又名《淮南鸿烈》），是继《吕氏春秋》之后秦汉道家的重要著作。其学术思想庞杂，但具有以道家思想为基础，吸收先秦儒家、法家等诸家思想，在新的历史时期总结政

治经验,构造新体系的思想特点。《淮南子》由淮南王刘安召集门客编纂而成。与中国音乐美学思想史的研究有关,《淮南子》产生先于《乐记》的事实判断,不仅是了解其音乐美学思想的历史特点,也是将其与后来汉代儒家音乐美学思想以比较的重要依据。《汉书·淮南衡山济北王传》记:"初,安入朝,献所作《内篇》,新出,上爱秘之。"此中所记《内篇》,即《淮南子》。刘安入朝,将此书献给汉武帝,在建元二年(前139年),此时尚离董仲舒"对策"有五年之久。汉初黄老思想尚浓,该书的撰写尚未受到独尊儒术的政治和学术思想的影响。

《淮南子》虽然没有像《乐记》那样的专立论乐篇章,有关音乐的论述也是散见于书中各篇,是作为其整体论述的一部分来论述(这正反映中国传统思维上的整体性特征)。但是从中国音乐美学史上看,《淮南子》实际提供的音乐美学思想资料,却有不可替代的地位。在一定程度上,可以说,《淮南子》撰写者对音乐的认识,在许多方面,提出和充实了先秦所没有的新内容。特别是书中对音乐审美中审美主体一方条件的强调,是对传统音乐美学思想的发展,并对后人产生较大的影响。

1. 不同的音乐存在前提及其审美意识

以往对《淮南子》音乐美学思想的认识,一般多注意其内在思想的矛盾性,这确实是把握了《淮南子》音乐思想的重要特点。但是,仅仅指出这种矛盾性,或者对其原因作一般易于识别的分析,显然是不足的。就像在学术研究中经常碰到的,一个理论体系中形成的表面上的矛盾,在许多情况下,并非是理论的不完整,而是由同一问题在理论体系的不同层次上的"定位"所造成。具体到《淮南子》,其音乐美学思想表面矛盾

的产生，实际上是它对不同的音乐存在的不同“定位”所致。而这正是了解《淮南子》音乐美学思想的必要前提。例如无声之乐与有声之乐的矛盾，反映的实际上是对作为认识前提的音乐存在方式的不同认识与把握。而道家音乐观与儒家音乐观的表面矛盾，又是统一在其自构的思想体系中的不同层面上的。

概括起来讲，在《淮南子》的观念中，音乐的存在基本上有两大类，即无声之乐与有声之乐。而在有声之乐这一类中，又有纯朴无欲之乐、礼乐教化之乐、感官娱乐之乐以及民族民间之乐。

(1)无声之乐

所谓“无声之乐”，即具有“道”的属性的音乐。所谓“无音者，声之大宗也”；“听之不闻其声”(《原道训》)，表明其思想源于老子。对于感觉的世界，《淮南子》主要从“形”、“声”两方面去把握。而“无形”、“无声”的存在，则是与先于自然万物存在的“道”的存在相一致的。根据《淮南子》的宇宙发生论模式，这一存在是自然万物与人产生之前的存在，但却已经是一种“元气”的存在。因为这种存在是听觉无法把握的，故曰“听之不闻其声”。只有经“元气”的运动形成自然万物后，依“有”“无”相生之理，可闻之声也由此产生，故曰“无形而有形生焉，无声而五音鸣焉……是故有生于无，实出于虚，天下为之圈，则名实同居。”(《原道训》)因此，“无声之乐”的存在，在《淮南子》，是依“元气”的存在而存在。

当然，“气”在《淮南子》中，既有作为精神现象本原的“精气”，也有作为物质现象的“烦气”(《天文训》中还以气之“清阳者”构成天，以气之“重浊者”构成地)，所谓“烦气为虫，精气为

人。是故精神者天之有也,而骨骸者地之有也;精神入其门,而骨骸返其根,我尚何存?”(《精神训》)但是,这里的“精神”,毕竟是以“气”的物质存在为依据,并非纯然精神性的、犹若某种“绝对理念”的存在。所以,“无声之乐”的所谓“道”的属性,也是在已经具有“气”的存在、却仍属于“一”(“道始于一”,《天文训》)的范畴的存在前提下被确立的。其思想有先秦道家的影响,但并不等同。

(2)纯朴无欲之乐

所谓“纯朴无欲之乐”,指的是具“清静恬愉”(《人间训》)的自然本性、不为外欲所动之人的音乐。是人的音乐。这种音乐处于仁义礼乐尚未产生的时代(即“神明”“道德”定于天下之时),因“民心善”,“贪鄙忿争,不得生焉”,故“仁义不用矣”;因“民纯朴,则目不营于色,耳不淫于声,坐俳而歌谣,被发而浮游,虽有毛嫱西施之色,不知说焉;掉羽《武》《象》,不知乐也;淫佚无别,不得生焉。由此观之,礼乐不用也”。(《本经训》)这种音乐究竟如何,《淮南子》并未给与具体化的说明。但是,根据《淮南子》的有关论述来看,在乐音形态上,这类音乐的“律吕之数”也是合乎“自然之数”的,即所谓“律历之数,天地之道也”(《天文训》)。《淮南子》曾说“人生而静,天之性也”;“所谓‘天’者,纯粹朴素,质直皓白,未始有与杂粹者”。(《原道训》)可知与“纯朴”之人性相适应的音乐,当为不会使人形成“好憎欲求”的音乐。在审美上,这类音乐也并非无情,只是它具有的是清静无欲、乐恬好佚之情。就这类音乐的感知而言,是感于物(音)却能返诸于天性,与使人“知诱于外,不能反己天理灭矣”(《原道训》)的音乐不同。此即《原道训》所说“故达于道者,不以人易天,外与物化而内

不失其情”之意。这也可以视为“纯朴无欲之乐”的审美中达到的理想境界，这无疑体现了一种以纯朴为美的音乐美的存在。

在《淮南子》,由阴阳二气运动而生成的自然大千世界,无不体现着天然资质之美。《泰族训》中就讲到:“故神明之事不可智巧为也,不可筋力致也。天地所包,阴阳所呕,雨露所濡,化生万物。瑶碧玉珠,翡翠玳瑁,文彩明朗,润泽若濡。摩而不玩,久而不渝,奚仲不能旅,鲁班不能造,此之谓大巧。”此不仅令人想到庄子“天地有大美而不言”、“朴素而天下莫能与之争美”的思想。此外,这里虽然讲的是自然美的存在,然而由此推之,“纯朴无欲之乐”,体现的不也正是同属一类的自然美?《主术训》中讲“乐生于音,音生于律,律生于风,此声之宗也”,正是突出了乐、音、律的产生与“风”的关系,也就是说明了乐、音、律生成于自然之气,再进而言之,在《淮南子》的思想中,由此而产生的音乐,也必然展现为一种合于自然之律的音乐美。这恐怕也是《淮南子》为什么以音律之数与历法之数相配(例如以十二律相配十二月、节气,以音律相配日辰),以此沟通天人关系的原因了(见《天文训》)。

(3)礼乐教化之乐

所谓“礼乐教化之乐”,即人世道德沦丧后,统治者用以治民、教化的音乐。《淮南子》对礼乐教化之乐的重视,一方面是因为音乐对于人情性的深刻影响,另一方面是因为人的情性亦是政治统治中必须十分重视的问题。这就构成了在礼、乐两方面,“情”都是必须首先关心的问题。就前者而言,“耳目淫于声色之乐,则五脏动摇而不定矣。五脏动摇而不定,则血气滔荡而不休矣。血气滔荡而不休,则精神驰骋于外而不守

矣。精神驰骋于外而不守,则祸福之至虽如丘山无由识之矣。……以言夫精神之不可使外淫也。是故五色乱目,使目不明;五音哗耳,使耳不聪。"(《精神训》)"凡人之性,心和欲得则乐,乐斯动,动斯蹈,蹈斯荡,荡则歌,歌则舞,歌舞节则禽兽跳矣"(《本经训》);就后者而言,"圣人在上,民迁而化,情以先之也。动于上不应于下者,情与令殊也"。(《缪称训》)"故礼因人情而立之节"(《齐俗训》)。据此,从这两方面结合起来考虑,所以才有"通于礼乐之情者,能作音"(《氾论训》)的认识。

针对人之情而立礼乐教化之乐,是《淮南子》音乐教化思想的重要方面。其主要手段是"节文"。具有这类功能的音乐,是具有教育功能的雅乐。《泰族训》提到的这类音乐的设置,都是因"情"而立。如:

"(民)有喜乐之性,故有钟鼓(管)弦之音";

"因其喜音而正雅颂之音,故风俗不流"。

其目的正如同篇中所写的,"故先王之教也,因其所喜以劝善,因其所恶以禁奸。"在音乐教化作用的认识上,《淮南子》吸收了先秦儒家乐教思想,在立教化之乐以治国的前提下有机地与其整体思想合为一体。

对于礼乐教化之乐,在音乐形态方面,《淮南子》也是有所规定的。所谓"音不调乎雅颂者,不可以乐"(《泰族训》)。并且强调这类音乐在表现形态上,是不以满足感官为计。也仅仅是在对快感的否定上,《淮南子》才否定"有声"而推崇"无声"。所以它说:"朱弦漏越,一唱而三叹,可听而不可快也。故无声者,正其可听也。"从《淮南子》称赞"故《韶》《夏》之乐,声浸乎金石,润乎草木"、描述庙堂雅乐"朱弦漏越、一唱三叹",以及"琴(瑟)不鸣而二十五弦各以其声相应;轴不运而三

十辐各以其力旋"这些论述看,其审美意识,是从"动"与"静"、"有"与"无"的关系,于审美上以"静"为本,所谓"无声者,正其可听也",其中讲的是以"无声"("静")为依据而使"有声"具有清静恬愉的音乐品质,这也是针对感官快乐的音乐而言。这可以说是《淮南子》主张的雅乐审美意识。

《淮南子》对礼乐教化之乐的肯定,与崇尚"纯朴无欲之乐"的态度并不矛盾。所谓时代不同,音乐的行为方式以及音乐的文化属性也必然发生变化。这是从时代不同,音乐的存在方式便具有不同的性质而言。此外,即使同属一个时代(即道德衰败而后仁义礼乐生的时代),同是用于礼乐教化的音乐,其存在方式也不必相同。对此,《淮南子》作有明确的说明。书中说:"尧《大章》、舜《九韶》、禹《大夏》、汤《大濩》、周《武象》,此乐之不同者也。故五帝异道而德覆天下,三王殊事而名施后世,此皆因时变而制礼乐者。譬犹师旷之施瑟柱,所推移上下者,无寸尺之度,而靡不中音。"(《氾论训》)书中还列举自有虞氏到周代雅乐制度、行为上的相异,但指出"礼乐相诡,服制相反;然而皆不失亲疏之恩,上下之伦。"(《齐俗训》)这是由音乐文化传承中,同一种音乐文化模式(礼乐教化之乐),可变的适应性与不可变的继承性的关系来谈音乐存在方式的演变。

在《淮南子》的认识中,这样一种并不同于"纯朴无欲之乐"的"礼乐教化之乐"的音乐,其美的存在,也是有其独特的内容的。《淮南子》并不因为这种音乐的存在与其理想中的音乐的存在不同,而否定其美的价值。它认为美的存在是相对的。例如它认为"《诗》、《春秋》,学之美者也,皆衰世之选也。儒者循之,以教导于世,岂若三代之盛哉?"。(《氾论训》)即以

具教化功能的诗乐具有美的属性，尽管与“纯朴无欲之乐”的美相比，甚至与三代之乐相比，其美的属性的存在，是相对的，但毕竟是一种现世的存在。

(4)感官娱乐之乐

所谓感官娱乐之乐，即娱乐生活中单纯满足感官享乐的声色之乐。“声色之乐”一词在先秦与汉代，多指王侯贵族宫室私宅中的女乐歌舞活动。这类音乐的存在，在《淮南子》，是作为美的音乐的对立面，即“丑”的音乐而存在的。其特征是失于淫(“乐之失也淫”《泰族训》)。与清静恬愉的雅乐相对，《淮南子》批评当时的“淫乐”，说：“今取怨思之声，施之于弦管，闻其声者，不淫则悲。淫则乱男女之辨，悲则感怨思之气，岂所谓乐哉?”(《泰族训》)在《淮南子》的音乐审美意识中，这类音乐的特征，一是“淫”，具有过分的生理性快感表现，与声色娱乐行为相关，再是具有“悲”、“怨”的情感特征。它认为这些音乐是不能作为庙堂雅乐来用的，“因以此声为乐而入宗庙，岂古之所谓乐哉?”(《泰族训》)

在汉代，与雅乐产生强烈反差的音乐，是娱乐圈中歌舞伎乐的声色之乐活动。因此，《淮南子》讲的“今取怨思之声”，主要指的是这类音乐的情感特征。但是，在声色娱乐之外，在社会音乐生活中，还存在着大量民间音乐以及士阶层的音乐活动。这些音乐也受到当时音乐审美趣尚的影响，以“悲”为美，就是当时音乐审美中具普遍性的情感特征。是一种时尚所好。《淮南子》以“无声”为“有声”之本，以“无声”的美学属性为“有声”之审美参照，结果在反对歌舞伎娱乐活动中的声色之乐同时，也将那些民间音乐及士阶层音乐中，凡不合清静恬愉审美要求的，都视为不美的音乐，这就使其音乐审美态度具

有偏颇的一面。

(5)民族民间之乐

除了以上所说的音乐存在，在《淮南子》中，还反映有一种可统称为民族民间音乐的存在。如《淮南子》中提到的“故秦楚燕赵之歌也，异转而皆乐；九夷八狄之哭也，殊声而皆悲”(《修务训》),“赵王迁流于房陵，思故乡，作为山木之讴，闻者莫不殒涕。荆轲西刺秦王，高渐离、宋意为击筑而歌于易水之上，闻者莫不瞋目裂眦、发植穿冠”(《泰族训》),”宁戚击角而歌，桓公举以大政；雍门子以哭见，孟尝君涕流沾缨”(《缪称训》)……都是民族民间音乐的存在(当时娱乐圈的声色之乐，不属于这类音乐的存在)。其中包括有地域音乐、少数民族音乐、非雅乐性与非宫庭化的贵族音乐和士阶层音乐等等。对于这种音乐的存在与其他类型音乐的区分，以及对其音乐审美意识的界定，《淮南子》的区分虽然从整体上讲，有其模糊之处，甚至因其尚“悲”的音乐审美意识，而给以否定。但是，《淮南子》并非对此无任何区别，例如，它并未混淆娱乐圈声色之乐这类音乐的存在与民间音乐（如劳动歌曲）的差别。例如《道应训》中曾谈到：“……翟煎对曰：‘今夫举大木者，前呼邪呼，后亦应之，此举重劝力之歌也，岂无郑卫激楚之音哉？然而不用者，不若此其宜也。”这里是明确从音乐的社会功能角度区分了劳动歌曲（“举重劝力之歌”）与娱乐音乐（“郑卫激楚之音”）的不同。并且也透露了一种暗含着的、与审美相关的、求“（适）宜”的审美意识。这是因为，“不用”，即评论其功用时，同时意味着审美的不适宜。而“用”，即在肯定其功用时，也同时暗含着审美的适宜在内。

2.《淮南子》的音乐审美观念

《淮南子》的音乐审美观念，除了以上结合音乐的存在方式与音乐审美意识的联系所谈到的，还有以下六个值得重视的方面：

(1)美在于判断角度的适调

《淮南子》以为，一个事物的美，它的存在与否，是与判断的角度与前提有关的。这种判断往往具有某种相对性。《泰族训》中讲到："其美在调，其失在权。……《关雎》兴于鸟，而君子美之，为其雌雄之不乖居也；《鹿鸣》兴于兽，君子大之，取其见食而相呼也。……周公诛管叔、蔡叔，以平国弭乱，可谓忠臣也，而未可谓弟也；汤放桀，武王伐纣，以为天下去残除贼，可谓惠君，而未可谓忠臣矣……"。这里讲的"调"，具有"适调"的含义，主要指判断角度与前提的"适调"。即只有依据了一个适当的角度、前提或标准，才能对一个事物的美作出判断。"权"，则代表一种固定的标准。如果只持一种标准来判断事物的美，《淮南子》认为这是一种"失"。

与诗乐的审美有关，《汜论训》中讲到："《诗》、《春秋》，学之美者也，皆衰世之选也。儒者循之，以教导于世"。从与纯朴无欲之乐的比较而言，根据《淮南子》的美学观念，诗乐的美就可能不能称为美。但是，相对而言，就其于衰世的教育作用而言，诗乐又能够视为一种美。即"学之美者"。这其中包括了对诗乐(诗歌、音乐、舞蹈)的整体评价。也就是说，改换一种评价前提、角度("调")，就会对事物的美产生不同的评价。另外，在对诗乐的具体审美感受中，对诗乐的美感体验，有时也可以集中在诗乐的某一方面。如《泰族训》中所谈诗乐的美("《关雎》兴于鸟，而君子美之"等)，就是专从诗乐的思想内

容，来肯定它的美的存在。

（2）音乐美的存在与审美主体的认知能力有关

《淮南子》是承认美的事物的客观存在的，例如对诗乐作为"学之美者"，就是作为客观的存在来认识。但是，《淮南子》的认识并没有停留在此。对于审美而言，它在总结前人认识的基础上，似乎要比前人更为重视审美中审美主体的认知、理解的前提性条件。

首先，从人耳对音律的感知来讲，《淮南子》认为"六律具存而莫能听者，无师旷之耳也。……律虽具，必待耳而后听。"（《泰族训》）这里，"六律"是一种客观存在，但是，作为雅乐的音律形态，也并非常人的耳朵能识别（也应当包括于乐器演奏中将它弹奏出来的能力）。只有具备了像师旷这样精通音乐（雅乐）的乐师的耳朵，才能识得"六律"（在先秦主要体现为钟律，在汉代则泛指雅乐音律）。并且，所谓"六律"，还不能等同于"音"。"六律"是建立在一定数理逻辑关系上的乐音构成，具有一定的形式结构。因此，能够识得"六律"，即意味着主体内在的审美心理听觉结构，以达到相当完备的地步。而这正是在音乐审美实践活动中才能逐步建立起来的。所谓"师旷之耳"，就代表了一种有很高的音乐听觉感知力，它反映在对音乐形态的熟练把握上。

此外，"律虽具，必待耳而后听"一句，则包含了对于律的存在而言，必须有"律"与"耳"这两个条件，才能构成"听"的存在的认识。此即是说，要听音乐（律），必先要有能够听音乐（律）的耳朵。将能够听音乐（律）、具有某种听觉心理感知结构的耳朵，视为"听"这一音乐行为能够存在的依据。这一思想，无疑是较为深刻的。

(3)音乐审美接受中主体的认知与文化的习得有关

从对音乐的审美接受来说,《淮南子》还从文化习得背景的不同,因此审美的趣好不同、接受能力不同,来说明音乐审美中主体认知的重要性。书中说到,“徵羽之操,不入鄙人之耳”(《说林训》)。这里的“徵羽”,犹若“六律”,属于雅乐形态,指的是由这类调式构成的雅乐曲调。但是,对于未接受过诗乐的学习、训练,音乐修养不足的人来讲,这类音乐是引不起他们的兴趣的,更不用说审美的愉悦了。所以说是“不入鄙人之耳”。同以上讲的一样,这是因为“鄙人”不具备能接受这类音乐的耳朵。

但是在《人间训》中,曾这样说到,“夫歌《采菱》、发《阳阿》,鄙人听之不若此《延路》、《阳局》。非歌者拙也,听者异也。……”虽然《淮南子》在雅俗之间,其主观态度是崇雅贬俗的,但是这里反映的,主要的不是谈雅俗的高低或文化修养的高下,而是从文化相对的角度,谈鄙人听雅歌《采菱》、《阳阿》,不如听《延路》一类歌曲的演唱更熟悉、对路,并会从中得到更多的美感。《淮南子》特为指出。这并不是唱《采菱》的歌者唱得不好,而是对象更熟悉的是他们自己生活中像《延路》一类的歌曲,而这正是由不同的文化背景所造成的。这就是说,鄙人有鄙人自己的喜好,鄙人的美感体验,是以自己熟悉的对象为依据的。这时,《淮南子》的论述,其实已经是试图从崇雅的“主位”,转移到鄙人的“客位”上来谈问题。

如果站在它原来的文化立场,则《淮南子》即是以雅乐的审美为“乐”而以民俗音乐的审美为“羞”。如《精神训》中称:“今夫穷鄙之社也,叩盆拊瓴,相和而歌,自以为乐矣;尝试为之击建鼓,撞巨钟,乃始仍仍然,知其盆瓴之足羞也。”而上引

《人间训》中,“非歌者拙也,听者异也”一段话,则是承认了在音乐审美接受中,由于“听”的态度不一样,对音乐的喜好态度也就会不一样,从中可以引发出的认识是,音乐审美中“听”的态度,是因人而异的,而这种差别是同一定的文化背景中接受的教育、形成的价值观念相关的。

(4)对音乐美的把握能力来自于学习

《淮南子》在强调主体对音乐美的认知能力的同时,也强调了这种能力的培养来自于音乐的学习和训练。这也是培养音乐的耳朵的必由之路。它以声乐的学习为例,说“欲学讴者,必先徵羽乐风;欲美和者,必先始于《阳阿》、《采菱》”。(《说山训》)这里谈到,要想唱好歌,具有不一般的演唱技能,就要先学会掌握“徵羽乐风”,此虽然包含着对不同调式的熟悉与掌握,据此而能够有更完美的音乐表现力,但是也含有以雅为美的审美意识。甚至在具体的学习曲目上,它认为要达到“美和”的演唱效果,就要以好的歌曲为学习教材。

对音乐美的表现,《淮南子》很看重演奏技术的训练。音乐表演作为一门技术性非常强的专业,技术的纯熟与否,是乐曲的美得以表现的必要条件。在《修务训》中曾谈到当时的盲艺人弹琴(瑟)时,“手若蔑蒙,不失一弦”。之所以能达到这种程度,正是“服习积贯之所致”。

(5)以“感人心、情之至”为音乐美的体现

《淮南子》在强调对音乐美的把握来自于技术的学习之时,其最后的着眼点,是要在音乐中求得精神情感的表现,这正是音乐美的最后实现。这种精神情感的表现,是与情绪性的快感体验(“心和欲得则乐”《本经训》;“小人非嗜欲无以活”《缪称训》)不相同的美感体验。

《缪称训》中这样讲到，“文者所以接物也，情系于中，而欲发外者也。以文灭情则失情，以情灭文则失文，文情理通，则凤麟极矣，言至德之怀远也。……歌之修其音也，音之不足于其美者也，金石丝竹，助而奏之，犹未足以至于极也。……宁戚击角而歌，桓公举以大政；雍门子以哭见，孟尝君涕流沾缨。歌、哭，众人之所能为也。一发声，入人耳，感人心，情之至者也。”这里强调，艺术美的表现，在于“文情理通”，由此“则凤麟极矣，言至德之怀远也”。在这里，“文”是“情”的音乐表现形式，只有内在的“情”通过外在的“文”（音乐形态）完美地表现出来，例如在音乐的“歌”、“哭”（快乐、悲哀）情感的表现上，能够做到“一发声，入人耳”，便能“感人心”，具有非同一般的感染力，这就是“情之至者也”，也是音乐美的表现。

为了说明音乐表演中技艺的表现与“文情理通”、“情之至者”表现的不同，《淮南子》还特为指出，“歌之修其音也，音之不足于其美者也，金石丝竹，助而奏之，犹未足以至于极也”。这是说，仅仅有技术上“音”的表现，是不足于达到音乐美的表现的，即使再加上宏大的乐队（“金石丝竹”）为其伴奏，也是无法称其为美的。显然，《淮南子》讲的“情之至者”，正是指音乐情感表现上的感人至深。

关于如何做到这种“情之至者”的完美表现，《汜论训》中以声乐演唱为例，谈到：

“譬犹不知音者之歌也，浊之则郁而无转，清之则燋而不讴。及至韩娥、秦青、薛谭之讴，侯同、曼声之歌，愤于志，积于内，盈而发音，则莫不比于律而和于人心。何则？中有本主，以定清浊，不受于外，而自为仪表也。”

这里所谈音乐情感的表现，并非随意性，而是先于心中有

所体会、把握，并且对情感的表现，也是很有分寸，不过分（“浊之则郁而无转，清之则燋而不讴”）。心中先有所成，“中有本主”，对音乐曲调的处理有自己的考虑，形成自己的独特风格。这类阐述，即使从今人看来，也是有相当的体验和积累才能说出的话。当然，这其中所谈到的音乐情感，也是有某种社会性内容的。所谓“愤于志”的“志”，就有这类含义在内。前面曾提到，《淮南子》认为美的音乐，决不是那些仅图感官上快乐的音乐。《原道训》中称那些“耳听朝歌北鄙靡靡之乐，齐靡曼之色”的声色之乐，只会给人心带来“精神乱营，不得须臾平”（《原道训》）的影响。自然是不美的音乐。因此，纵欲享乐音乐中的“情”，是过分（“淫”）的“情”，这是必须有所区分的。另外，《淮南子》也比较注意音乐中精神性内容的表达。它在《览冥训》中以“雍门子以哭（当时多以“哭”代指悲伤的乐曲，以“歌”代指快乐的乐曲——注）见孟尝君”事为例，指出“精神形于内，而外谕哀于人心，此不传之道。使俗人不得其君形者而效其容，必为人笑”。这段话中，值得重视的是对“不传之道”的认识。

所谓音乐的“不传之道”，是指非技术性的，不是从教习中就能掌握的东西。它是内心体验，有所积累的东西。所谓“精神”，包含着人的多种心理意识。从历史上对雍门周以琴见孟尝君事的记载可知，这种精神性内容是相当丰富的。至于当它“外谕哀于人心”，通过音乐的方式而成为情感的外现，这其中必得通过音乐的演奏者自己的努力（“中有本主，以定清浊”），才能产生美的感染力。俗人若只从这类情感的外现以表面上的效仿，则“必为人笑”。这正是得似容易却艰难的地方。直到今天，音乐家如何将乐曲的演奏化为有美感意味的

艺术形式,仍全在于音乐家自己的悟性与心得,真可谓“不传之道”。而这是单纯学技艺者无论如何学不到的东西，它是与成功的音乐表演艺术家各方面的内在修养、技能相联的东西。《淮南子》针对音乐美的表现提出“不传之道”的问题,重视内在的修养，即使在今天，都是很有启示性的音乐美学观念。

(6)重视“心”在音乐审美体验中的主导性作用

《淮南子》重视“心”在音乐审美体验中的主导性作用,在一定程度上也形成其音乐审美心理思想。《诠言训》中曾讲到,“心有忧者,筐床衽席勿能安也;菰饭犓牛弗能甘也;琴瑟鸣竽弗能乐也。”这里可以看到先秦荀况《乐论》中“心忧恐,则口衔刍豢而不知其味,耳听钟鼓而不知其声”音乐审美心理思想的影响,强调了审美时主体的内心状态对于审美感受所起到的主导性作用。

与此相关,《诠言训》中还谈到,“金石有声,弗叩弗鸣;管箫有声,弗吹无声。……故不得已而歌者,不事为悲;不得已而舞者,不矜为丽。歌舞而不事为悲丽者,皆无有根心者。”这里仍然是突出强调了主体的作用。对乐器来讲,是能够发声的,但没有人的参与,只能是“弗鸣”“无声”。对于并非出于自觉,而是不得已而从事歌舞的人,因为参与者自己心中并没有感情的投入,就不能称其为“悲”、“丽”。不这么看的原因,就在于这些参与者并没有将“心”投入进去,是谓“无有根心者”。由此可能引申出的问题是,如果这些歌舞使人产生了“悲”、“丽”的审美感受,那么这种感受从何而来？这里已经可以看到与后世嵇康“声无哀乐”音乐美学思想的影子。即“声无哀乐”、乐本在“心”这样一种审美意识。这与《淮南子》在音乐审

美中的“心”“声”关系中，一直看重主体的主导作用的思想，也是相一致的。

二、《乐记》的音乐美学思想

关于《乐记》的成书年代，笔者以为成书于西汉(在此不作详考)。并认为该书是在汲取了先秦的思想资料基础上，经过汉人的整理而编纂成集，从而形成自身较完整的思想体系。《礼记·乐记》应是汉独尊儒术学术大环境的产物，其思想除了有承自先秦的成分，还有秦汉道家思想的影响。

《乐记》的音乐美学思想，主要集中反映在有关音乐审美中的“心”“物(声)”关系的认识上，而涉及到的音乐审美情感问题，又往往与其音乐社会学理论和人性论思想紧密相关。对于“乐”的存在方式的认识，也是其音乐美学思想的理论前提。因此，对于《乐记》音乐美学思想中的一些命题、概念与范畴的分析，是无法脱离开其思想体系的完整性而孤立地给予分析的。这也正是中国传统音乐美学思想的固有特征。

1.“感于物而动”

《乐记》的全文开首之言为：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”(《乐本篇》)这段话以极为简洁凝练的语言以及“物－心－音声－乐”这样一种结构关系来说明“乐”的产生和实现过程。“感于物而动”这一命题，作为“乐”的实现过程中审美主体的感受体验的说明，正处在音乐审美中的“心”“物”关系这一认识层次上。它不仅承认音乐产生于对人的内心情感的表达，并且将

注意力集中在音乐的表现对象——人的内心情感——的产生这一基点上。它已接触到音乐的本质在于表现人的内心情感这一音乐美学的基本问题。并且,“感于物而动”的命题对“心”“物”关系是作了唯物的解释的。

但是,“感于物而动”的命题,在《乐记》的思想体系中,并非仅限于说明“乐”的产生过程或音乐审美情感的产生。当《乐本篇》谈到“夫物之感人无穷,而人之好恶无节,则是物至而人化物也。人化物也者,灭天理而穷人欲者也。……是故先王之制礼乐,人为之节。”虽然仍是从“心”“物”关系的角度来谈礼乐的产生,但是已经不是从情感的产生或乐舞的形成来谈“乐”的产生,而是进入《乐记》思想的主要部分,即对制礼作乐的必要性以反复论证。这时,“感于物而动”的命题,已成为《乐记》人性论的重要内容。这方面,《乐记》围绕“动”与“静”、“德”与“欲”这两对范畴,就“感于物而动”命题在《乐记》思想中的主要意义进行了阐述。

关于“静”与“动”的对立,《乐本篇》说到:“人生而静,天之性也;感于物而动,性之欲也。物至智知,然后好恶形焉。好恶无节于内,智诱于外,不能反躬,天理灭矣。”又说:“夫物之感人无穷,而人之好恶无节,则是物至而人化物也。人化物也者,灭天理而穷人欲者也。……是故先王之制礼乐,人为之节。”这表明,在《乐记》中,人之“性”,一方面具有与生俱来的心智感情的能力与“静”的特征,另一方面,又具有“应感起物而动”的本能欲望。人的欲望若不加以节制,就会堕落到“灭天理而穷人欲”的地步。于是由此引出“制礼作乐”的必要性,即通过节制“性之欲”而返回到“天之性”。与音乐审美活动相关,人的喜怒哀乐情感,无论是在音乐创作中的表

现还是审美欣赏中的情感体验，都是需要加以节制不能放纵的东西。

围绕着心物关系,《乐记》除了提出“天之性”与“性之欲”在“动”“静”方面的对立,还提出“性之端”与“性之欲”在“德”“欲”方面的对立。在《乐记》的思想中,若不能保持“性之端”(“德”),不去节制“性之欲”(“好恶”之情),便是违反人性之本而使“天理灭矣”。《乐象篇》中讲“德者,性之端也”,这里的“德”作为人性的发端与根本,具有天赋道德属性。这是《乐记》人性论思想中包含着的唯心论因素。在“德”与“欲”这一对范畴中,“德”是作为人性最本质的东西被肯定,必须加以发扬,而“欲”虽然存在于人性之中,却是非本质的,是要加以节制的。“动”与“静”、“德”与“欲”的相互的冲突、消长与转化,构成了《乐记》人性论思想及其音乐思想的丰富性,也使其思想具有辩证的因素。

《乐记》音乐思想体系中存在着这样的现象:当谈到乐的产生过程及人的审美情感的产生时,“感于物而动”的命题具有唯物倾向;但是随着其音乐思想的进一步展开,“感于物而动”恰恰是作为一个防范性的现实命题被提出来的,它被用来从反面论证和补充“返人道之正”的命题,作为制礼作乐主张的现实依据,这使得《乐记》的音乐思想整体结构中,其合理的内核,因其人性论思想中的先验论色彩(“天之性”的天赋道德属性)而染上唯心的迷雾。

2. 情感与音声

情感(“心”)与音声(“声”、“音”)的关系,是《乐记》音乐思想中发挥得较充分的一个方面。在此“心”“声”关系中的“心”,不同于前面所述“心”“物”关系的“心”与“性”的联系更

多，具有"静"、"德"、"血气心智"的属性，而是主要指人与外在事物接触中产生的各种情感，如喜怒哀乐等情感，它是感性与理性的统一，也是生理与心理的整合。音声，则是指音乐的音响运动形式，其表现对象是具一定情感性质的"心"。

《乐本篇》说："凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。"

这段话不仅说明了情感产生于"心"对外物的接触，并且通过乐音的相互应和及有组织的变化，表现为带有一定情感特征的音乐。并重点突出了乐与政通的思想。由于音声通过表达人的内心情感而反映人对社会治乱的情感态度，据此，《乐记》在音乐审美实践中建立了这样一种逻辑关系：音由人心所生，则由声可以知情；情感于物而生，则由声可以知政。这里实际建立的是音声（"声"）——情感（"心"）——政三者之间相对应的确定关系。而"心""声"关系则同"心""物"关系一起构成这一联系中不可缺少的一个环节。只是在这一认识中，《乐记》所依据的主要是一种直观的态度而缺乏对音乐反映生活的特殊规律的探讨。

《乐记》在谈"心""声"关系时，还指出它们之间作用与反作用的辩证关系。就音声的产生讲，"其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓……"（《乐本篇》）。讲有什么样的心情，其所发音声就有什么样的情感性质。它主要涉及于"心"对"声"的作用。而《乐言篇》讲"志微噍杀之音作，而民思忧；啴谐慢易繁文简节之音作，而民康乐……"，是讲"声"对于"心"的反作用。旨在说明

音声通过对人心起作用，从而又对社会音乐风气产生影响。它同《乐记》关于音乐“可以善民心，其感人深，其移风易俗易”(《乐施篇》)的认识是相一致的。

结合“心”“声”关系，《乐记》还对音乐的审美特性作了深入阐述。例如，“乐也者，情之不可变者也”；“夫乐者乐也，人情之不可变者也”；“夫乐者乐也，人情之所不能免也”……均强调了音乐所表现的人的真情实感，对于人心具有必不可免的感染力。当然，《乐记》肯定音乐“感人深”的现实出发点，是为了达到制礼作乐的目的。

《乐记》认为，人对音乐的审美，既有使人获得感性愉悦的一面(“乐者乐也”)，又有使人从中领悟到某种理性内容的一面(“乐者，所以象德也”)，而“乐”作为“德音”之乐，“心”对于“声”的审美，是把音声视为有意味的乐音形式。如“君子听钟，则思武臣”；“听琴瑟之声，则思志义之臣”(《魏文侯篇》)。这里有所“听”而有所“思”，就是要求审美听觉与审美意识活动的同时展开。所谓“君子之听音，非听其铿锵而已也，彼亦有所合也”。这里讲的“有所合”，正是要求在音乐审美的情感体验中，除了获得感性上的愉悦之情外，同时还要从精神上得到某种理性上的启迪。因此，《乐记》所说的音乐审美中的情感体验，是感性与理性的统一，是感性的体验融于理性之中。这是对《乐记》“心”“声”关系所反映的音乐审美思想深一层的认识。

3.“乐”的内容与形式

音乐的存在方式问题，是中外音乐美学史上的理论研究中，以及音乐美基础理论研究中不可忽视的带有根本性和前提性的理论问题。这方面，《乐记》关于“乐”的内涵与概念的

界定,反映的是中国音乐美学思想史很早就形成的“乐”本体音乐观,并且是较早的系统论述与界定。在《乐记》的音乐美学思想中,有关音乐存在方式的认识,对“乐”的内涵作有大致三个方面的界定:

其一,是以快乐、愉悦之情为“乐”的存在的情感特征。即所谓“乐者乐也”。但是,有必要指出,《乐记》中“乐”的情感性质规定性,带有自身理论形成的时代印痕,包含有两层意思,一是以“乐”的感情上的融洽来调合由“礼”的等级规范造成的人与人之间心理上的差异;再是强调“乐”的实施,主要表现的应为喜乐之情。所以这也是包含有一定社会性内容的命题。

其二,“乐”作为综合性的音乐艺术形式,是音乐、歌诗、乐舞的结合,而以音乐形式为主,即所谓“黄钟大吕弦歌干扬也”。《乐本篇》讲的“比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐”,在艺术形式方面涉及音声的音响运动形式及歌舞形式。

其三,“乐”具有“德”(即作为观念存在的艺术内容)的规定性。“德音之为乐”(《魏文侯》),“乐者,德之华也”(《乐象篇》)就明确了这一认识。尽管“乐”的实施,离不开具体可感的音乐歌舞形式,如“圣人作为鞉鼓椌楬埙篪,此六者也,德音之音也”(《魏文侯篇》)。但只有具备了“德”的内容,才能构成“乐”的完整意义,并构成“乐”的完整的存在方式。

由以上分析看,《乐记》中的“乐”,包括了快乐愉悦的情感特征(亦形成相应的“乐者乐也”的音乐审美观念),音声、歌诗、乐舞的综合艺术形式(艺术形态及参与的表演行为)以及“德”的内容(音乐观念)三方面,它们共同构成了“乐”的基本特征。从中既可看到“乐”的内容与形式的构成,也可看到“乐”的完整的存在方式。

从“乐”的内容与形式来讲，在《乐记》中，对“乐”的内容与形式相互关系最好的说明，便是《乐情篇》中关于“乐”的实施的一句名言：“德成而上，艺成而下。”这里，“德”作为“乐”之根本，作为“乐”的本质特征，是主要的，“艺”只是其外在表现形式。“德”作为“乐”的内容，也是《乐记》音乐思想(包括其礼乐思想)的核心。

当然，在《乐记》中，“乐”的内容(“德”)是要以“乐”的形式——“艺”的创造表现来达到的。《乐论篇》说：“钟鼓管磬羽籥干戚，乐之器也；屈伸俯仰缀兆舒疾，乐之文也。”这里不论是乐器的演奏，还是乐舞的表现，都是乐师、舞者所为，属于“艺”的范畴。根据《乐记》“德成而上，艺成而下”的观点，在“德”“艺”关系上，是有“重道轻器”的倾向的。但是，在《乐记》的思想中，“艺”作为“乐”的表现形式，是作为“德”的内容的象征，而成为有意味的形式的。例如，《宾牟贾篇》中记孔子通过讲解《武》这部乐舞表演形式的象征意义而阐明它的内容。另外，《魏文侯篇》也提到音乐审美中，由钟磬丝竹之声使人联想到具有各种德行的臣僚，并主张听乐应当“可以语”，“可以道古”。这都是从音乐的象征意义等审美角度来理解“乐”的。由此看来，“德”作为“乐”的内容，“艺”的表演作为“乐”的形式，两者共同构成了“乐”的内容与形式的统一。

4.“乐”之美

美的本质表现在它与真善的相互联系和区别之中。尽管《乐记》没有提出完整的真、善、美的概念，但是在它对“乐”的论述中，却已涉及和表达了这方面的一些认识。

以“德音”为美，是《乐记》审美认识的基础。“德音”作为“乐”之美，既具有伦理道德的社会属性，又具有血气心智的情

感属性。“德音”与“音”相比，不仅因其有“德”的内容而具有比音声更深一层的内涵，并且，作为“乐”之美的“德音”，除了与音声同样具有情感表现力这一客观属性外，又拥有自己的情感特征与形态特征——“和”。

在《乐记》看来，“噍杀之音”、“涤滥之音”，是使人“思忧”、“淫乱”的音声，是“乱世之音”，具有这类情感特征的音声不属于“德音”的范畴。而只有使人“康乐”、“肃敬”的“简节之音”，“庄诚之音”，才是“德音”所具备的情感特征。当然，如“粗厉猛起”的“刚毅”之音，也属“和”乐的范畴。这说明“和”的情感表现并非单一，而是丰富多样的。但是，仅仅承认“和”的多种情感表现是不够的。因为，在《乐记》中，无论是“和乐”还是“淫乐”，都具有哀乐等种种情感表现。而“和乐”与“淫乐”的最主要区别，就在于是否具有“中和”的情感特征。就“和乐”的实施讲，情感上要“乐而不乱”、“乐而不流”，气质上要“刚而不怒”、“柔而不慑”。就“淫乐”的表现讲，则是“惑而不乐”、“哀而不庄”、“乐而不安”。这里从正反两个方面强调了“乐”的情感表现必须处于“中和”状态。从美学思想史的角度看，《乐记》讲的“中和”，更接近于孔子讲的“中和”（“乐而不淫，哀而不伤”）。

除了从“德音”、“中和”来看“乐”之美的社会属性与情感属性，我们还可以从它与真、善的相互联系与区别中去获得进一步的认识。“乐”之“真”，在《乐记》中，一方面是体现在“心感于物——情动于中——形于音声——成于乐”这样一种合规律性的“乐”的形成、发展过程中；另一方面，也反映在“乐也者，情之不可变者也”，“唯乐不可以为伪”这样的认识中，由此充分肯定音乐美的本质在于对人类生活中具有精神内涵的真

挚情感的反映。

当然,“真”并不就是“美”。例如,《乐记》虽然认为郑卫之音作为“乱世之音”其产生与“治世之音”一样,都是感物而生情,并表现于音声,但是从其阶级意识和审美意识、乐教意识等角度出发,它认为郑卫之音不能成为“德音”之乐,也不符合其审美标准,故只能称其为“音”而不能称为“乐”。《乐记》虽然承认“唯乐不可以为伪”,肯定了“乐”之情的“真”,但是它认为只此并不能够成为“乐”的美。决定“乐”之美的本质的,主要的还在于看其是否具有“善”(“德”)的性质,这也是《乐记》以“德”为“乐”之核心音乐思想的反映。

“善”在《乐记》中,体现在“乐”实施的目的性上。所谓“善则行象德矣”(《乐施篇》)。“善”的观念性内容,通过一定的音乐行为予以一定的表现,其表现就具有“德”的意义。又曰,“乐者”,“通伦理者也”(《乐本篇》),这都是围绕“德”的观念内容强调施乐的功利目的,这即是“乐”之“善”的实现。《乐记》中以大量篇幅反复阐述其礼乐并行、相辅相成而天下治的音乐教化思想,其功利目的性是明显的。从统治阶级培养自己所需的治世人才来说,就其成书的那个时代而言,是有其现实的合理性的。从乐教的角度来讲,有选择性地对待不同的音乐,择其“善”而用之,也是合乎前提的。《乐记》中反映的对先秦时期主要在城镇富贵人家的娱乐生活中流行的郑卫之音的排斥,也是以音乐的教化目的为前提。至于《乐记》中记魏文侯直言不讳地供认“吾端冕而听古乐,则唯恐卧;听郑卫之音,则不知倦”,反映的也是一个事实。它反映的是在文化深刻转型中音乐审美趣味的变化。说明在历史上“礼崩乐坏”的时代,《乐记》所推崇的那类美的音乐(“德音”),除了在某些乐教

实施者（如孔子等）那里被用于教育，在许多时候则是被普遍冷落的。这也表明了美的标准与价值判断的相对性。

综上所述，《乐记》所认识的美的音乐，就是所谓“德音”之乐。它既具有“德”的社会性和精神性内容，又具有“中和”的情感特征。它以“唯乐不可以为伪”以及“乐”产生的客观规律说明“乐”的合规律性（“真”）；它提出“乐者，所以象德”，以此作为“乐”实施的合目的性（“善”），此二者关系中，“善”（“德”）作为“乐”的根基，是主要的。真与善的统一，正是“乐”之美的实现。

5.“乐”之审美

关于《乐记》音乐思想中对“乐”的审美态度，前已有论及，这里主要从书中提及的审美心理感受的不同层次及审美意识活动特点作些分析。

《乐记》中有关“声”、“音”、“乐”的论述，表明对音乐审美心理不同感受层次的认识。从音乐审美感受的过程讲，《乐记》提出的“审声以知音，审音以知乐”这一认识，基本符合音乐审美感受活动的心理特点。因为听觉感受器官将音声的信息（音波）传递到人脑，脑的听觉功能由此不仅感受到乐音的运动，并能分析出乐音运动的规律与特点。《乐记》还从听觉生理感知角度提出人对乐音的感知与动物对声音的感知是两种不同层次的认识，由此对人的听觉审美从理性上提出更高的要求。从《乐记》“知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也”的论述看，其音乐审美心理感受的最高层次是“知乐”（“惟君子为能知乐”），它把对音声的审美，视为“人欲”，而对“乐”的审美，才算是“乐得其道”，即所谓“返人道之正”。这里，《乐记》在其审美意识中提出了一对重要范畴——

"道"与"欲",此涉及到"乐"的道德价值与情感价值的关系。

《乐记》中对"乐"的审美,审美对象的道德价值占有重要地位。"乐"作为美的音乐("德音"),是攀附在"德"这棵粗壮的大树上而使自身获得肯定的。"君子乐得其道",首先就是强调审美中对"德"这一精神性、伦理性内容的把握。当然,审美观赏必然伴随着一种愉悦之情。所谓"和",就是在"德"的内核外披上一层情感的外衣。正是依赖于审美中获得的愉悦之情,"乐"才能起到陶冶人心、"移风易俗"的社会作用。或者说,"乐"的情感是一种具有道德价值的情感,而"乐"的审美,便是在"和"的情感体验中获得符合其审美理想的思想境界,这也就是《乐记》音乐审美心理中两种审美价值(道德价值与情感价值)的统一。

《乐记》在音乐审美中提出的"返情说",即表达了对"道""欲"关系的认识,并且强调了审美中主体的主动选择。《乐记》承认"物之感人无穷,而人之好恶无节",将此视为"性之欲"。也提到"奸声感人,而逆气应之","正声感人,而顺气应之",基本上讲的是一种被动的反应。因此,作为审美主体的选择,《乐记》提出要"返情以和其志",作为对"性之端",即人的本性的复归。这里提出的正是审美中的主动反应,也是一种人为之"节"。它强调在审美中排斥"奸声"这类不美的音乐,主张视听、心智等心理活动,都要"顺正以行其义"。即符合"德"的规定性,这样才能"乐行而伦清,耳目聪明,血气平和,移风易俗,天下皆宁"。因此,《乐记》提出"乐者乐也"的"乐",其感性的愉悦,不是对"奸声"满足私欲的迷恋之乐,而是符合其"人道之正"的审美快乐,是体验、领悟到"德"的精神内涵的快乐。所以说,"君子乐得其道,小人乐得其欲。以道

制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。是故君子返情以和其志，广乐以成其教。”(《乐象篇》)

《乐记》也接触到音乐审美心理的联想、想象的特点。如《魏文侯篇》谈到“钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武；君子听钟声，则思武臣”。这是由钟这种特定乐器的音色以及它在某种社会生活场景中的运用及引起的某种情感效应，进而联想到一定生活环境中的人与事物，故曰“听钟声，则思武臣”。这里反映的音乐审美心理活动形式，显示了民族传统音乐审美活动中的某种特点，即往往藉着自然、社会生活中的特定音响，而展开丰富的联想与想象，以完成审美过程。

由于《乐记》成书是取综合编纂的方法，其中汲取了先秦以来不同的思想资料，而思想资料的编纂在其成书的那个特定时代条件中，又是服从某一完整的思想体系的。因此，这就需要我们从承认其思想体系的完整性角度，去把握其中的一些重要命题。一些表面的矛盾性，反映的恰恰是其思想形成的历史特点。例如其人性论思想中，既有源于秦汉道家、又有来自先秦儒家的思想内容。不少概念、范畴虽然与前人思想资料有关，但即已被纳入自己的思想体系，虽似引述前人理论，实则是阐发自己的学说。旧论新说混杂一体，这就更需要从其整体的角度去把握每一个具体的命题、概念的含义与特点。

对《乐记》音乐思想的研究，从其历史价值来说，就是将其思想放到一定的历史范围之内，结合当时的社会思潮、历史条件给予恰当的评价；就其现实价值来说，就是在批判地继承这一古代音乐文化遗产的同时，立足于现实，汲取其精华，扬弃其糟粕。特别是在今天，对《乐记》音乐美学思想的研究，是为

建立和发展有民族特点的中国音乐美学理论而服务的。例如《乐记》音乐思想中"感于物而动"、"德"与"艺"、"道"与"欲"以及乐教理论,都在不同程度上反映了民族音乐审美意识中的某些特点。对这些内涵丰富而深刻的美学思想,披沙拣金,融汇精华,以建立、发展和充实今天的音乐美学理论,这正是研究《乐记》音乐美学思想的现实意义。

第五节　魏晋至唐的音乐审美意识

一、《声无哀乐论》的音乐美学思想

魏晋时期著名的文学家、思想家和音乐家嵇康(223－262)的《声无哀乐论》,是中国音乐思想史上一部极富思辨性的美学论著。刘勰曾以"师心独见,锋颖精密"八字评价之。这本论著在当时,便已在思想界产生很大的影响。西晋王导南下过江时,唯带三本魏间思想论著,其中两本即嵇康所著(《养身论》、《声无哀乐论》)。南朝王僧虔亦称《声无哀乐论》为"言家口实之作"(《南齐书·王僧虔传》)。以后历朝历代,《声无哀乐论》的音乐美学思想,一直产生着不同程度的影响。直到今日,在20世纪的中国,当人们了解了古代,也了解了西方的音乐美学思想之后,对《声无哀乐论》这一笔古代遗产的认识,不但有了更为深刻的认识,并且在中西音乐美学的比较中,看到了古代智慧的不朽,甚至为今天建设具中华民族文化特色的音乐美学体系提供了重要的参照。其思想更为世人瞩目。

《声无哀乐论》的特点,一是它的思辨性强,二是较之先秦两汉的音乐美学思想,更为深入地对音乐艺术审美特征及特殊规律进行了探讨。这里除了将对嵇康音乐美学思想的前源、哲学基础、音乐审美态度,以及其中的概念、范畴、整体的认识作分析外,还尝试从音乐美的本质、音乐的审美感受特征、音乐的社会功能诸方面进行探讨。本文还将利用在音乐美学研究中音乐审美心理方面(情感情绪概念的重新界定)的新的认识成果,对嵇康音乐美学思想的得失以分析,它有助于纠正以往因对音乐审美特殊现象与规律的认识不足而形成的对嵇康音乐美学思想评价的失当。

1. 嵇康"声无哀乐"音乐观的前源与影响

嵇康"声无哀乐"思想的产生,并非丝毫没有前人思想的影响。特别是在西汉的著作中,有不少据引先秦的佚事指出"声无哀乐,乐本在心"这一音乐审美现象的记述。其中不少认识也是具有一定的理论形态的。这方面的影响,可提到西汉刘向《说苑·善说》、两汉之际桓谭《新论·琴道》中对先秦雍门周以琴见孟尝君事的记述,严可均辑《全汉文》收扬雄《琴清英》佚文中对传说中晋王听孙息鼓琴之事的追记。而汉初刘安《淮南子》中不仅有对雍门周鼓琴事的记述,并且已有"夫载哀者闻歌声而泣,载乐者闻哭者而笑"一类的理论表述。但是,这些从整体上看,基本上属于对"声无哀乐"现象的经验性描述或记实。并未能形成一个独立、完整的理论形态,并构成一种独特的音乐美学思想体系。因此,从嵇康"声无哀乐"音乐美学思想的形成讲,虽然有前人的影响,但对于其思想体系的形成讲,可以说是完全得力于他本人思想的深刻。刘勰"师心独见"的评价,是中肯的。

2. 嵇康在音乐实践活动中的审美态度

同嵇康的音乐美学思想有关，他作为当时著名琴家，善弹琴，所奏《广陵散》声调绝伦。世传他创作有《嵇氏四弄》(《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》四首琴曲)。在琴的创作、演奏实践中，他积累有相当丰富的经验。与当时整个文化艺术的发展具有更多的自觉性相一致，嵇康较之前人更为注重对琴乐艺术特殊规律的认识。从他在《琴赋》这篇被称之为音乐诸赋之冠的文学作品中的描写可以看到，他相当重视音乐形式结构上的协调和谐、变化发展以及错综统一等形式规律。其中集中反映了他对乐音谐和特性的认识和对音乐形式美的鉴赏。与此同时，他在琴乐审美中，无论是对乐器的体势、性能，还是人的审美心境等方面，他都推崇一种自然平和之美。

他在《琴赋》中谈到的“赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵”的审美态度，“丽则丽矣，然未尽其理也。推其所由，似元不解音声；览其旨趣，亦未达礼乐之情也”。这同他在《声无哀乐论》中阐明的，据“自然之理”，求音声之“自然之和”，达“平和之乐”的审美观点，正是一致的。

嵇康崇尚平和的精神境界，并非是割断与生活的联系。他投身于自然山林的避世态度正掩盖着愤世嫉俗的入世态度。他既有隐身竹林、以琴诗自乐的一面，又有刚肠嫉恶、慷慨任性的一面。即使在他临刑就义的人生最后一刻，他“神色不变，索琴弹之，奏《广陵散》曲”(《世说新语》)，正是由内心的极度不平而达到的一种置死生于度外，坦然自若的平和境界。这是一种更高层次上的平和之美境界，在实质上体现了其主观人生态度，也是其“越名教而任自然”主张的实践，它含有自我解放的意义。

3. 嵇康音乐思想的哲学基础

其一,"名教"与"自然"之辨。

魏晋时有"名教"与"自然"之辨。汉末社会动乱,士人推崇老庄,崇尚虚无,并以此为重要精神支柱,儒家思想已难保独尊地位。当时的统治阶级出于维护其政治统治的需要,想重新恢复礼教往昔的权威,于是在新的时代条件下,对名教作出新的合理的解释。因此,综合儒道,援道入儒,成为当时哲学思想发展的一个趋势。引人注目的是,嵇康不同凡响地提出了"越名教而任自然"的口号。这在很大程度上,一方面反映的是嵇康对当时提倡儒家名教虚伪性的认识,另一方面也反映他对司马氏集团藉维护"名教"以达到诛杀异己、篡夺曹氏集团权力的憎恶和不满。

在礼乐的问题上,同为魏晋名士的嵇康、阮籍,虽在放达越礼上常为一致,但在"乐"的实施问题上,仍然有调和"名教"与"自然"和否定"名教"、肯定"自然"的细致区分。阮籍在其《乐论》中虽然承认"乐"有其"自然之道",但认为此在音声,是"以大小相君,应黄钟之气",在人事,则是"君臣不犯其位"。其背后仍是"礼乐正而天下平"的政治理想在起作用。所以他在《乐论》中表达的,是"名教出于自然"的思想。而嵇康则认为"名教"在本质上是虚伪的东西,一旦提出"名教",就不是他理想中"崇简易之教,御无为之治"的自然谐和社会局面,并且,嵇康"非汤武而薄周孔"(《难自然好学论》)、"六经未必为太阳"(《与山巨源绝交书》)的思想,也表明了他轻视儒家礼教的叛逆意识。

其二,对音声本质认识的唯物主义一元论。

嵇康哲学思想基础是其唯物主义自然观。同两汉经学神

学目的论相对立，他认为万物是由阴阳二气的矛盾运动而形成，他在《声无哀乐论》中发挥为“天地合德，万物资生，寒暑代往，五行以成，章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭浊乱，其体自若而无变也。”讲了音声存在的客观性。这也是同汉代王充的“天地合气，万物自生”的思想是一致的。

在认识上，嵇康肯定音声有其“自然”本质，但还承认人的哀乐情感不是凭空产生的，而是来自于社会生活的体验中（“哀乐自以事会先(遘)于心”）。这使得他的音乐思想基本保持了唯物论的面貌。

其三，“言意之辨”与心声关系。

魏晋时，“得意忘言”说作为影响广泛的美学思潮，对艺术审美思想的发展有其积极的作用。与《声无哀乐论》有关，嵇康在心声关系的思辨上，是取了“言不尽意”的认识方式。在嵇康，得心(哀乐情感)不依靠声，不凭声以知心，音声除了作为触发人心感情的媒介物、对人产生“躁静”、“专散”的反映外，对心的认识没有任何作用。所以，在认识嵇康关于心声关系的思辨方式上，用“言不尽意”要比之用“得意忘言”的比附更为恰当。当然，嵇康在心声关系上“言不尽意”的思维方式，很多时候是结合音乐审美现象的特殊规律来谈，只是在完全否认音乐审美中心声之间、即音声与哀乐情感之间的联系上，造成其理论上有偏颇的一面。而在对音乐审美心声关系的认识上，他毕竟是作了不少有价值的探索的。

其四，求自然之理以正名实。

名与实是中国哲学史上一对重要的范畴，先秦时荀况就曾由“制名以指实”提到对音声与哀乐情感认识的不同心理层

次，说明听声与情感体验的不同。并强调了心的"徵知"的作用。嵇康在论辩中，非常注意事物的名实关系。明确提出，"推类辨物，当先求自然之理"。并将此方法用于论述中，提出音乐美学中许多重要的概念和范畴。例如，在求哀乐之名实的辩难中，他以"求自然之理"的态度，论证音声具有"自然之和"的本质而与人的情感无关。另外，嵇康始终将"音声"的概念与具诗、乐、舞综合艺术形式、并与"礼"构成一体的"乐"，加以严格的区分。不仅反映他对音乐存在方式的完整的和不同层面的认识，并且表明其思维逻辑的严谨。

4.《声无哀乐论》剖析

《声无哀乐论》本身的命题表明，辩难的焦点集中在音声究竟有无哀乐这一中心问题上。文章通过秦客(嵇康自设的对立面)与东野主人(代表作者本人观点)之间的八次答难。阐述了"声无哀乐"的音乐美学思想。

有必要指出，嵇康提出"声无哀乐"的命题，是就"音声"(即音响组合及其运动)的范畴与属性而言的，命题本身反映了嵇康在探讨音乐美的本质时，首先是将视线集中在音乐的形态层面上，并由音声的自然和谐属性谈及它与人的情感处于怎样一种关系之中。

全文开首，便是秦客的发难：

"闻之前论曰：'治世之音安以乐，亡国之音哀以思。'夫治乱在政，而音声应之，故哀思之情表于金石，安乐之象形于管弦也。又仲尼闻《韶》，识虞舜之德；季札听弦，知众国之风。斯已然之事，先贤所不疑也。今子独以为声无哀乐，其理何居？"

这段开首之难，集中反映了秦客以及他所代表的传统儒

家音乐思想的基本要点。秦客以为,音乐与社会治乱存在着一种对应的关系,反映在具体作品上,由“金石”、“管弦”中表现出的哀乐情感,是一种包含着具体社会内容,并能从音乐审美感受中获得的情感体验。而在其对立面的主人,则持“声无哀乐”,即音声不表现哀乐情感的论点。这里需要指出的是,在双方的论点中,对哀乐情感的认识是一致的。这也是进行辩难的基本前提。这样,致使问题集中在:音声能否表现哀乐情感;音声与人的情感处在怎样一种关系中;音乐与政治盛衰、风俗移易的关系等这些重要问题上。

嵇康以此一难而牵动全篇,确实把握了问题的要害。针对秦客所难,主人点出“斯义久滞,莫肯拯救,故令历世滥于名实”,从而围绕音声哀乐之“名”“实”展开全文的争辩。下面从以下四个相互关联的方面,剖析嵇康“声无哀乐”思想的整体构成及其内在逻辑关系:

其一,哀乐之“名”“实”。

嵇康在答难第一部分谈到:“声音自当以善恶为主,则无关于哀乐;哀乐自当以情感而后发,则无系于声音。名实俱去,则尽然可见矣。”这即是说,音声本身自有其自然属性,而与人的哀乐无关;所谓哀乐,是人内心之情先有所感,然后才在听音乐时表露出来,至于情因何而感产生哀乐,这与音声本身无关。所以,音声中既无哀乐之“实”,也就没有哀乐之“名”,故曰“名实俱去”。

嵇康还谈到:“夫哀心藏于内,遇和声而后发,和声无象而哀心有主,夫以有主之哀心,因乎无象之和声,其所觉悟,唯哀而已。”这就是说,人的情感先已存在心中,音声本身不包含也不表现情感,人的悲哀情感只是受了音声的感召,才被引导出

来。因此,人实际感受到的,只是自己内心的悲哀而已。所谓"和声无象"的真实含义,即是"声无哀乐"。

哀乐之"名""实",取决于音声能否表现哀乐情感,这在嵇康,是以"和声无象而哀心有主"获得解决的。但是,需要进一步弄清的是,音声("无象之和声")与人的哀乐情感是处在怎样的关系中,这牵涉到嵇康关于音声之"无常"的认识。

其二,音声之"无常"。

嵇康依据音乐审美中产生的特殊现象,提出了"音声之无常"的观点。他说:"夫殊方异俗,歌哭不同。使错而用之,或闻哭而欢,或听歌而戚,然其哀乐之怀均也。今用均同之情而发万殊之声,斯非音声之无常哉。"不同的民族、地域,由于风俗地理以及审美习惯在地域间、民族间文化心理方面的差异,哀乐情感的表现方式也不相同。嵇康以此说明音声与情感表现之间没有必然的、确定的对应关系。此外,嵇康在文中还提到一种重要的审美现象,"理弦高堂而欢戚并用",就是从不同的审美者因其内心情感与心理状态的差异而形成的截然相反的审美效果这个角度,说明音声与情感之间的"无常"关系。

以上事例,构成音乐审美中这样一种复杂而又特殊的现象,即:同样的情感可以有不同的音乐表现方式,而同样的曲调亦可以引起不同的感情体验。这就是"音声之无常"的含义所在。当然,"无常"现象的产生并不只是在于审美心理的差异等因素,也在于音乐审美的特殊规律。从"和声无象"到"音声之无常",表明了嵇康对音声的具体认识:其一,音声本身不表现情感;其二,音声本身与情感之间没有必然对应关系。那么,音声究竟表现什么?音乐的本质又是什么?这就涉及到了嵇康的"和"的音乐思想。

其三，音声之“自然之和”。

嵇康对音乐“和”的特性的认识，不是在纯理性思辨中，而是在音乐实践中得出来的。针对秦客“音声自当有哀乐”的看法，主人据“舜命夔击石拊石，八音克谐，神人以和”的记载，说明“至乐虽待圣人而作，不必圣人自执也。何者？音声有自然之和，而无系于人情，克谐之音成于金石，至和之声得于管弦也。”

这里提及的具“自然之和”属性的音声，是作为无系于主观人情的客观存在而提出来的。音声相对于人的情感，一旦被创造出来，便具有一定的独立意义，它可以传之于后世而“不必圣人自执”。在嵇康看来，只要掌握了音声运动的某种规律，就能将其“成于金石”，“得于管弦”，从而获得再现。这正是一种实践性的音乐认识。

有关于对音声本身谐和特性的了解，嵇康不认为音声本身有哀或乐的区别，而强调音声有它自己的表现及存在方式。“声以单复、高埤、善恶为体”。“声音之体尽于舒疾”，“声音虽有猛静，各有一和”等等，这些都属于音声的“自然之和”范畴。“和”的音节，其自身存在着运动与形式上的对立与差异。所以，在嵇康看来，“曲变虽众，亦大同于和”。其言下之意是指，音声的“和”并不排斥自身的运动、变化，只是其中并无哀乐罢了。这表明，嵇康力图从音声自身的运动与听觉感受上的特征去说明“和”的本质。“和”即是音声的自然本质属性，又具有自身的运动形式。音声的“自然之和”，是嵇康“声无哀乐”观点的基本出发点。但是，嵇康也提到，在音乐审美感受中，尚有平和与不平和的区分，这就牵涉到他对“心”“声”关系问题的看法。

其四,"心""声"关系。

音声的"自然之和",是嵇康"声无哀乐"音乐美学思想的一块重要基石。而嵇康对"声无哀乐"思想进一步的阐发,主要是从人的内心情感("心")与音声("声")的相互关系上给以说明的。

人们一般用"心声二物"来概括嵇康对心声关系的认识。关于"心声二物",主人在答难第四部分提到:

"器不假妙瞽而良,籥不因慧心而调,然则心之与声明为二物,二物诚然,则求情者不留观于形貌,揆心者不借听于声音也。察者欲因声以知心,不亦外乎?"

嵇康以声形而喻,藉以说明形与声都是形式上感受的东西,并不能替代和说明人的真实内心情感。音声相对于人心,在形式上具有独立意义。这与秦客所谓"盛衰吉凶,莫不存乎声音"的看法相比,更倾向于从音声自身的特性着眼,看待音声与人心的关系。此外,音声本身具"自然之和",而音声与情感又处在"无常"的关系中,因此对音声的感受并不等于就能够把握人的内心情感。

但是,同样需要强调指出的是,在心声关系中,嵇康也并非因此而否认音声对人心理生理情绪产生影响。在答难第五部分,主人据"自然之和"的认识,针对心声关系提出,音声"皆以单复、高埤、善恶为体,而人情以躁静、专散为应"。并说:"声音之体,尽于舒疾,情之应声,亦止于躁静耳"。其中的"单复、高埤"皆属"自然之和",其中并无哀乐情感,而与之为应的"躁静"、"专散"的心理反应,则属音乐审美心理活动中情绪感受上的一种反应。这是嵇康音乐美学思想研究较重要的一个方面。以往的研究判断嵇康完全割裂了情感与音声联系,是

"心声二元论",而没有看到,恰恰是在"情之应声,亦止于躁静"这点上,嵇康仍然肯定了人在听觉感受中对音声在情绪上的反应,而这种"躁静"的情绪反应,是不同于哀乐的情感体验的。不认识到这一点,便会对嵇康音乐美学思想的价值判断产生失误,也难以真正了解这笔宝贵遗产的历史价值以及对于今天音乐美学研究的重要意义。(与此认识有关,对于音乐审美心理活动中情绪与情感的概念区别,可参阅本书有关章节)

音声自身运动对人情绪上的影响,是嵇康对心声关系的第一层认识;而音声与人的情感之间的关系,则是他对心声关系的第二层认识。嵇康提出:"声音以平和为体,而感物无常;心志以所俟为主,应感而发。"首先,声音之"感物无常",是说音声既然"以平和为体",当然无甚哀乐,因而由"平和"的声音并不获得什么确定的情感。其次,审美中产生的情感,是心志所俟。它先存在于心中,只是由于"至和之发滞导情,故令外物所感得自尽耳"。嵇康对此比喻为"犹酒醴之发人情"。它说明音乐审美中获得的情感体验,并不如同秦客所述,是"声使我哀,音使我乐",而是哀乐"自以事会先(遘)于心,但因和声以自显发"。这里所揭示的是,音乐审美中感受到的哀乐情感,只能是审美者生活中产生并以某种心理形式积存于心中的情感。

这样,在嵇康的音乐审美认识中,便存在着两种审美状况:一种是以平和之心感受平和之乐("随曲之情尽乎和域"),这是主客体统一的平和之美;另一种是主体内心不平和〔哀乐情感"自以事会先(遘)于心"〕,因乎平和之声,"其所觉悟,唯哀而已"。所以,音乐审美中哀乐情感如何产生这个问题,在

嵇康那里，是以音声的“发滞导情”作用（此为其“导情说”）来说明和解决的。

5. 嵇康的音乐美学思想

如上所述，嵇康在其论辩中，以毫不隐晦的方式提出并探讨了音乐美学中最敏感的一些问题。其论点，以往常常被人称之为“诡辩”，甚至认为其思维是混乱的。其实，嵇康的基本论点相互之间，是具有相当严密的逻辑关系的。前文所作“剖析”，正是根据嵇康辩难的基本思路与论点而给以归纳的。在理解嵇康音乐美学思想的研究中，之所以至今仍是众说纷纭，除学术角度不同外，对音乐审美特有的现象和规律认识不足、对音乐美学症结问题（例如心声关系、情感情绪的概念区分）把握不透，应当说是最主要的原因。

要完整地了解嵇康的音乐美学思想，还需要从音乐美的本质、音乐的审美态度、音乐的社会功用这三个不同的角度给予进一步的认识：

其一，关于音乐美的本质。

嵇康无论在其社会生活或艺术实践中，都始终贯穿着一种崇尚自然、追求平和之美的审美意识。他在社会政治态度及处世态度上，是主张“越名教而任自然”；在修身养性上是主张“任自然以托身”，而在音乐审美活动中，则是主张外得“自然之和”的平和之声，内存“忧喜不留于意，泊然无感而体气和平”的平和之心。从而达到平和之美的审美境界。因此，在音乐审美中，他是以平和之美，作为音乐美的本质特征。他理想与实践中的音乐美，概括起来说就是一种具平和之美的音乐。而平和之美的存在，在嵇康那里，是在音乐审美过程中的心声关系中构成的。

必须了解，在嵇康的认识中，平和之声不等于平和之乐（即：音声≠乐）。这即是说，仅仅有“声”的存在，并不能构成完整的“乐”（音乐）的存在。至少在心声关系上，嵇康是将“声”与“心”的存在作为“乐”的存在的必要条件。他强调指出，“音声有自然之和”，而“乐之为体以心为主”。将此与魏晋玄学中“体”“用”之辨以及嵇康关于心声关系的认识联系起来，可以看出，就“心”“声”二者与乐的存在而言，嵇康是以“心”为乐之“体”；而以“声”为乐之“用”。就“心”而言，乐是否平和，首先在于心是否平和；就“声”而言，它作为乐之所“用”，其作用只在于“发滞导情”。因此，“心”在乐中占主导地位。对于音声，他肯定的是其自然和谐的客观属性；对于心，肯定的则是其社会属性。而这里所依据的，正是“乐之为体以心为主”的思想。

总之，嵇康对音乐美的本质的认识，是其音乐美学思想的核心部分。平和之声与平和之心的完美结合，便构成其理想与实践中的美的音乐。前者反映他对音声自然谐和特性的认识，后者反映他对音乐平和精神的追求，音乐（“乐”）的美，即存在于两者的统一之中。

其二，关于音乐的审美。

音乐审美中的心声关系即音声与情感的关系问题，是嵇康音乐审美思想的重要组成部分。其论点可概括为“导情”说与“躁静”说。

关于“导情”说，《声无哀乐论》中反复提到，“至夫哀乐，自以事会先（遘）于心，但因和声以自显发”；“理弦高堂而欢戚并用者，直至和之发滞导情，故令外物所感得自尽耳”。这里阐述的正是音声的“导情”作用。

与此相联系，嵇康虽然承认音声对人心的影响，却否定音声与情感存在着某种直接的对应联系。而"导情"也只是被比喻成"亦犹酒醴之发人情"。那么，在嵇康的认识中，音声是由何种途径对人心起作用，或者说，音声对人心产生直接影响的中介是什么？对于此，嵇康是从音乐审美感受的一个中介层次，即从音乐审美感受过程中人的情绪体验上谈到音声对人心的"躁静"影响。

这方面，通过前文的"剖析"，我们可以看到，嵇康在心声关系上，其认识大致可归纳为以下五个具内在逻辑关系的方面：

(1)音声及其运动具"自然之和"的本质属性；

(2)音声与情感之间具有"无常"的关系；

(3)音声对人的哀乐情感只起到"发滞导情"的作用；

(4)人在音乐审美中体验到的哀乐情感是由社会生活中所获；

(5)音声对人心影响在心理上只限于"躁静"的情绪体验。

作为认识的前提，有必要强调指出，《声无哀乐论》中的"哀乐"，指的是对为何哀、为何乐有所认识而产生的情感体验，并不是单指情绪上的某种感受。并且，无论秦客或东野主人，辩难双方都将哀乐情感看成由生活中产生、包含有一定社会内容的情感体验。即"有缘有故"而非"无缘无故"的社会性情感。那么，在音乐审美中，音乐又是如何表现哀乐情感，或者说，人们又是如何从音乐中获得哀乐情感体验的呢？这就必然牵涉到音乐审美心理中的情感情绪问题以及对情感情绪这两个相近而又确有差别的概念以区分。笔者在 1983 年春完成的以《声无哀乐论》为研究对象的学位论文中，正是首先

从音乐美学基础理论研究中提出情感情绪概念的区分并进行相关的研究，才找到了剖析嵇康“声无哀乐”音乐美学思想内在逻辑关系的一把刀子。指出并强调嵇康的“躁静说”在其整体理论构成中的逻辑关系的重要意义，并不在仅仅承认音声对人心在生理上的影响，而是由此表明嵇康并没有完全割断音乐与情感的心声关系，在更大的程度上承认了“声无哀乐”论断在把握音乐审美特殊规律中的合理性及其理论价值，从而避免了一般理论研究中所作的“心声二元论”评价的简单化和不公正。

这里需要把握的是，嵇康是讲“声”（音声）无哀乐，而并非讲“乐”（音乐）无哀乐；他讲音声作为乐音运动形式，对人心产生的是情绪上的“躁静”影响，而哀乐之类的情感体验，则与社会生活的经历、文化风俗的习得有关，并非否认音乐审美中会有哀乐的情感体验。例如，他讲音声与情感之间在审美中的“无常”关系，恰恰是同音乐审美中（尤其是器乐作品欣赏中）情感体验的不确定性联系在一起的；他讲的“理弦高堂而欢戚并用”的音乐审美现象，正是有社会性情感在起作用；他讲的“殊方异俗，歌哭不同”，已经触及到即使是对音乐中哀乐情绪色彩的体验，也同民俗习惯、文化背景有关，而这正是至今仍常常被人忽视的因素。我们可以看到，凡是嵇康所强调的那些造成音乐审美情感体验的不确定的因素，都是属于社会的、文化环境的这些后天的影响，而哀乐情感体验的产生，都与此有关。由这个角度看，嵇康讲的哀乐情感，都是具有一定社会、文化属性的情感，完全不同于情绪上的“躁静”反应。在他那里，所谓“躁静”的反应，则都是先天的、生理性的，能够被确定的（例如乐音运动的高低起伏、迟缓舒疾以及力度上的强弱

变化引起的相应的紧张激动、沉静安谧等情绪的体验）。特别是当我们至今都难以确定，某一种乐音的构成形式，在任何时候、在任何文化环境中，都一定具有悲哀或者欢乐情感的普遍意义时，就更不能凭着某种“熟知”而对嵇康那些深刻的认识以简单的否定。

从《声无哀乐论》这部论著中表明的是，嵇康不仅比其前人更为深入地探讨了音乐审美的特殊规律，并且，其认识即使在今人的研究中，都是极富价值与启示意义的。当然，由于嵇康所处的时代，不可能具有今人对人脑复杂的心理机能以深入的认识，其某些引证不充分、甚或失当的地方，也是今人在评价其理论得失时不能苛求于古人的地方。

其三，关于音乐的社会功能。

嵇康在《声无哀乐论》全文中重点阐述的是音声能否表现哀乐情感的问题，但是在他的论著首尾部分，却又着重谈了音乐的社会功能问题。因此，这使一些人甚感不解，既然音声不能表现哀乐情感，音声又如何起到“移风易俗”的作用？其实，从东野主人与秦客的辩难中，可以看到，在音乐审美中，嵇康否认从音声获得哀乐情感，否认由声以知心，这仅仅是针对音声与情感的“无常”关系而言。在对音乐（即“乐”）的认识上，在对音乐（“乐”）的审美中，他是承认音乐有“移风易俗”的社会功能的。这里已涉及到嵇康对音乐存在方式的认识，这也是其音乐美学思想诸论点的理论前提。因此，嵇康是以“乐”（音乐）的存在为前提，来谈音乐的社会功能的。在这里，“声”（音声）是“乐”的存在的一个要素，但不是全部，这同西方音乐美学发展史上占主导地位的、以乐音（“声”）的存在作为音乐的本体存在的美学思想是很不相同的。所以，同为探讨音乐

审美的特殊现象与规律，西方音乐美学很自然地滑到形式主义美学的陷坑中去(以产生于19世纪的汉斯立克的《论音乐的美》一书为典型代表)，而成于3世纪的《声无哀乐论》，却因着中国传统音乐美学理论内在整体性的严谨与精深，而从来没有滑到所谓“自律论”的陷坑中去。所以，将嵇康的《声无哀乐论》比喻为中国最具自律论色彩的音乐美学论著，是不恰当的，是在研究中忽视了任何音乐美学理论构成的基础性的必要前提——对音乐存在方式的理解这一问题所致。

前面已经谈到，“声”(音声)不等于“乐”(音乐)。在嵇康的表述中，音声，仅仅是作为形态性的乐音运动形式而存在。而音乐，作为“乐”的存在，则包括了音声的形态存在，也包括了言词、乐舞形式一类观念、行为的内容。这正是形成于上古的传统音乐美学思想中关于“乐”的存在的完整认识。在这样一个基本理论前提下，嵇康的《声无哀乐论》与《乐记》并无二致。

在对“乐”的审美中，嵇康是承认在音声触发人心的基础上，心志对言词所表达的情能有所感(即所谓“心动于和声，情感于苦言”)，承认人能从“乐”的整体审美中获得某种具体可感、并能为理性所把握的情感体验。嵇康正是在此基础上，提出了比音声更能直接反映现实，影响人心的途径。

全文开首处，当秦客引“仲尼闻《韶》，识虞舜之德；季札听弦，知众国之风”，以证明声有哀乐时，主人反驳说，“且季子在鲁，采诗观礼，以别风雅，岂徒任声以臧否哉？又仲尼闻《韶》，叹其一致，是以咨嗟，何必因声以知虞舜之德，然后叹美耶？”其言下之意，孔子与季札并非自音声，而是从“乐”的歌词(包括其乐舞表演形式)，对圣人之德，众国风歌作出判断的。此

外，嵇康在谈及"先王用乐之意"时，也提到"使丝竹与俎豆并存，羽毛与揖让俱用，正言与和声同发，使将听是声也必闻其言，将观是容也必崇其礼"；"采风俗之盛衰，寄之乐工，宣之管弦，使言之者无罪，闻之者足诫"。这里，音乐反映生活、影响人心的共同途径是由言词沟通的。嵇康还谈到，"诚动于言，心感于和，风俗壹成，因而名之。"是说人的内心情感是为歌词所打动，而心绪接受和谐音声的感染，于是对人的生活产生影响，这就称作"移风易俗"。这是对音乐产生其社会作用时的词曲、心声关系，所作的言简意赅的说明。此外，在音乐审美中强调言词的作用，并非无意义。正如我们在一定程度上强调音乐的标题性与声乐作品的多种形式的发展，努力促进音乐与其他姊妹艺术在形式上的互补、融合那样，都是为了加强而不是削弱音乐反映生活、作用于生活的功能一样。

当然，嵇康对音乐移风易俗社会功能的认识，是建立在"乐之为体以心为主"的认识基础上的。这也是嵇康在谈到音乐"移风易俗"的社会功能时特别强调指出的。

针对秦客关于音乐以哀乐之情影响人心，若否认声有哀乐，"则移风易俗，果以何物耶"的提问，东野主人谈到，"然乐之为体以心为主，故'无声之乐民之父母'也"。这里的"无声之乐"，是指以平和之声为其外现形式("体")的平和精神("心")。它表明这样一种认识，即风俗移易之本不在"声"而在于"心"。

嵇康认为，音乐对社会风俗的影响，其中起主要作用的，仍是人的内心平和与否。例如，当他在音乐审美中追求平和之美，以达到陶冶性情、清虚静泰的养生目的，便是"晞以朝阳，绥以五弦，无为自得，体妙心玄"(《养生论》)。将精神引向

充满和谐气氛的审美境界。涉及到音乐在社会生活中的影响,他肯定雅乐的教化功用而摒弃用于声色娱乐的郑声。尽管他也承认郑声“是音声之至妙”,承认其形式上的变化妙丽多端。但是仍认为郑声“妙音感人”,“犹美色惑志”,“自非至人,孰能御之?”是认为郑声作为“妙音”,其听觉感受上的妙丽,能迷惑心志。更重要的是,嵇康认为,在以声色之乐为目的享乐活动中,恣情于声色,本是内心的不平和所致,若因“郑声”而情有所感,自然会迷惑心志。在这背后,自然是“心”在起作用了。因此,嵇康实际上是从内心的不平和去否定郑声的。他以“淫之与正同乎心,雅郑之体,亦足以观矣”作为《声无哀乐论》全篇的结语,一方面肯定和强调是“心”在音乐审美中的决定作用,一方面也表明他最终是从对“乐”(而不是仅从音声)的审美来完整地论述音乐的社会功能的。

黑格尔曾经谈到:“审美带有令人解放的性质,它让对象保持它的自由和无限,不把它作为有利于有限需要和意图的工具而起占有欲和加以利用。”(《美学》第一卷,第 147 页)这对于我们比较秦客和嵇康的艺术审美观,是有所启示的。嵇康所力图证明的审美态度,实际反映了这样一种倾向,即以突出审美者自身的情感体验在音乐审美中的作用,进而肯定了一种自由发扬、主动积极的审美态度。“乐之为体以心为主”是这一审美思想的集中表述。他对于音乐审美现象与规律的认识,不是满足于某种“熟知”或某种权威性言论,或者以某种功利实用、甚至狭窄庸俗的兴趣、愿望来认识音乐,而是以“求自然之理”的态度,以精细的思辨对音乐审美现象、规律以分析,从而在音乐美学思想发展史上,因其特殊的建树而作出了杰出的贡献。以往的一些评论,在对嵇康音乐美学思想本身

的贡献不甚了解的情况下，将他的思想仅仅归之于对传统儒家思想的反叛，而不去深究其音乐美学思想自身的学术价值，甚至将其音乐美学思想视为“诡辩”，恰恰是用另一种政治上的简单化否定了学术价值，其态度与结论自然是不可取的。鲁迅先生曾将嵇康所处的时代称为“文学的自觉的时代”。实际上，非但是文学，在绘画、书法以及音乐等艺术领域，都表现出比前人更为重视认识艺术特有的创作和审美规律这样一种文化倾向。

当然，强调嵇康音乐美学思想的学术价值，并非忽视其思想的时代特征。若将嵇康的审美态度放到当时的历史文化环境中去考察，可以看到，它同样反映了一种摆脱两汉陈腐经学的束缚，在“自然”中追求个人精神解放这样一种审美旨趣。这同他“越名教而任自然”的社会政治思想是相一致的。《声无哀乐论》一经产生，便打破了两汉经学陈腐沉闷空气，在当时整个思想界引起巨大反响，成为“言家口实”之作。由此可知其崭新的审美意识在当时的影响与价值。确切地说，《声无哀乐论》所反映的嵇康音乐美学思想，代表了魏晋时期音乐艺术上由传统儒家功利实用审美态度转向崇尚自然，注重个人内心情感体验以及尊重艺术自身的特殊规律这样一种审美倾向。它不仅在当时，并且至今仍给整个音乐美学的基础理论研究以有益的借鉴与深刻的启示。

二、魏晋至唐音乐审美意识述略

1. 阮籍《乐论》以“和”“乐”为美的审美意识

阮籍（210－263）作为“竹林七贤”人物，历史上与嵇康齐

名。其人早年好诗书,博览群籍,怀济世之志。哲学思想上受老庄影响。在当时思想界"名教"与"自然"问题上,调和"名教"与"自然"的关系。其音乐美学思想集中反映在其《乐论》中。

《乐论》作为阮籍的论乐专著,集中体现其音乐美学思想中糅合儒道,调和"自然"与"名教"的理论特点。这表现在他在《乐论》中,一方面以"和"作为乐的顺乎自然的本质属性,视"顺天地之体,成万物之性"作为行乐的目的,要求以协和阴阳的音声律吕去适万物之"情气";另一方面,又在当时的音乐生活中,仍然继承儒家乐教思想,视"各歌其所好,各咏其所为"的郑卫之音为淫放之乐,要求"立调适之音,建平和之声",制礼作乐,"使天下之为乐者,莫不仪焉",强调音乐的教化作用。

阮籍根据儒家音乐思想中关于"乐者乐也"的审美准则和要求,批评了"以悲为乐"的审美态度和倾向,从理论上要求音乐审美必须以愉悦快乐的情感体验为其特征,竭力排斥音乐活动中以悲为美的审美倾向。阮籍音乐美学思想的核心,一是为求得音乐与天地自然乃至人心的谐和,主张以"和"为美;再是要求音乐审美中必须求得快乐的情感体验,以"乐"为情,反对以悲为美。其音乐思想既非超越伦理教化的自然美学观,也并非具什么纯粹美学的倾向,而是援道入儒,将传统儒家音乐思想染上了一层道家的色彩,其目的仍是为礼乐教化服务的。

2. 嵇康《琴赋》的琴乐审美思想

嵇康所作《琴赋》,铺陈宏丽,着力描写琴制、琴材的选用、制作以及琴音的美妙和弹奏技艺、审美感受等面,从各种角度赞扬了琴乐的"中和"美。该文被认为是"音乐诸赋之冠"。

嵇康《声无哀乐论》的音乐美学思想,在《琴赋》中,是被具

体化了。他写到："可以导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声。"认为"赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵"的审美态度，"丽则丽矣，然未尽其理也。推其所由，似元不解音声；览其旨趣，亦未达礼乐之情也。"嵇康以平和之声为琴音乐美的特征。他在琴声具"自然之和"的基础上描写琴音的美妙。他讲的"礼乐之情"是从"乐之为体，以心为主"的角度，讲"平和之乐"对人心的作用。《琴赋》谈琴乐审美中，"怀戚者闻之，则莫不憯懔惨凄"，"康乐者闻之，则欨愉欢释，抃舞踊溢"，"平和者听之，则怡养悦愉"，都是从"心"的主动体验来谈音乐审美中的不同现象。表明嵇康在《琴赋》中是从琴乐审美的角度来谈其"声无哀乐"的音乐美学思想。在这点上，《琴赋》与《声无哀乐论》并不矛盾。

3.《列子·汤问》所载音乐轶事中反映的音乐审美观

《列子》一书，相传为战国列御寇撰，又有以出于晋张湛伪托等说法。书中所载音乐传闻轶事，反映有一定的音乐审美意识与观念。

书中所述师文从师襄学琴事，以弹琴不仅仅在于由弦得声，而要先得于心，而后外应于器，说明琴乐演奏必须存志于音声，才能达到乐感天人的效果和审美境界。

所述秦青、韩娥歌唱事，不仅透露时人以悲为美的审美风尚，其中"响遏行云""余音绕梁欐"的描写，是对音乐审美心理的形象化描述。

所述伯牙鼓琴、钟子期善听事，涉及到音乐审美活动中的想象、联想等心理现象，以及音乐的表现力与审美接受、理解的问题。

4.《宋书》中的音乐美学思想

南朝沈约(441－513)修撰的《宋书·律历志上》中,谈到构成“乐”的完整存在的不同方面。称“夫乐有器有文,有情有官。”对于“器”、“文”、“情”、“官”,文中解释为,“钟鼓干戚,乐之器也”,包括了乐器以及乐舞的舞具,反映“乐”的综合艺术特征;“屈伸舒疾,乐之文也”,这是以乐舞的表演为其“文”,其中应当暗含着乐舞表演中的音乐演奏;“论伦无患,乐之情也”,这里的“情”,当指“乐”的内容,具伦理道德的属性;“欣喜欢爱,乐之官也”,是指“乐”的职份与功能,就是为了引起人的“欣喜欢爱”的情感体验。是雅乐审美观的一种认识。

《宋书·乐志》还讲到当时“家竞新哇,人尚谣俗”的音乐风尚,并总结出音乐风尚改变的原因,就在于音乐活动的主体、即人的社会情感的变化,所谓“情变听改”。这是从音乐与人情感的内在联系,由历史发展的角度来概括音乐审美趣识发生变化的原因。

5.《文心雕龙》的音乐美学思想

南朝刘勰(约466－538)撰著的《文心雕龙》,是古典文学理论著作。该书融史、论、评为一体,是文学批评史上重要典籍。因其书主要是从文学着眼,故其中有关音乐的论述,亦注重与歌诗的关系。

书中《乐府》一章中谈到,“诗为乐心,声为乐体:乐体在声,瞽师务调其器;乐心在诗,君子宜正其文。”这是以诗表达的思想情感为乐府歌诗的内容,而以歌诗的器乐伴奏(“声”)或者歌唱,视为外在的东西。这里反映的是作者对诗乐的存在的认识,即观念的存在(思想内容)与乐音形态的存在(“声”)。在这两者关系中,作为诗乐活动的参与者,首先要注意的是诗的内容(“君子宜正其文”)。这一认识同诗乐活动的

行为方式是以“君子”为主体，而“瞽师”作为艺人已处于辅助地位有关。这是与音乐的社会分工相关的音乐观念。

诗与音乐的关系，是古代艺术理论中一直被关注的问题。音乐与文学的比较，至今仍是音乐美学领域中常涉及的课题。刘勰关于诗与音乐的关系，经常是用比较的方法(例如内与外、心与体、难与易等)来讨论。除了上面讲的“乐体在声”，“乐心在诗”是从心体关系来比较，在《声律》篇中，是由“内听”与“外听”来谈两者关系。

刘勰讲的“声律”，其着眼点在歌诗(声乐)而非器乐。所以他在《声律》篇之首，便提出“夫音律之始，本于人声者也”，并指出“器写人声，声非学器者也”，为自己确立了立论的前提。将其论述集中在诗与音乐的关系上。他由创作中的内外、难易的关系谈到这样的创作现象，“响在彼弦，乃得克谐；声萌我心，更失和律。其故何哉？良由外听易为察，而内听难为聪也。故外听之易，弦以手定；内听之难，声与心纷：可以数求，难以辞逐。”(《声律》)若将其论述放在瞽师伴奏、君子唱诗，以及“声来披辞”(《乐府》)这样一种音乐行为方式和创作方式中，其难易自然如此。

刘勰对于乐府歌诗创作中美的追求，认为在于达到“和韵”。称“是以声画妍蚩，寄在吟咏。滋味流于字句，气力穷于和韵。异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”(《声律》)这里讲的“韵”，指的是语言声韵的协和；“和”，指的是音乐之声的协和。当然，在创作中，固然要“气力穷于和韵”，但是，达到“和韵”并非那么简单。在创作的难易上，对于作诗而言，“韵气一定，故余声易遣”，这是讲定“韵”后，其他声韵就容易安排了。但是从另一方面讲，则又是“缀文难精，而作韵甚易”；对于作

曲而言,“和体抑扬,故遗响难契”,是讲有了音声的协和,难的是不同的乐音之间的组织与相互契合,故曰“选和至难”。

另外,在音乐与诗的关系中,刘勰很看重乐府创作中诗与音乐(音)的关系,他以“古之佩玉,左宫右徵,以节其步,声不失序”为比喻,说明在乐府歌诗创作中,应是“音以律文”。此表明,虽然从思想内容的表达上来讲,在“诗为乐心,声为乐体”的关系上,诗是主要的,但是在两者的配合中,音乐的地位并不低于诗,就像“音以律文”的表述,是互存互补、互为节制的关系。

6. 李世民“悲悦在于人心,非由乐”的音乐观

《贞观政要·论礼乐》中录有唐太宗李世民(599 – 649)与魏徵等大臣论乐的问答。李世民一反传统儒家关于音乐决定国家兴亡的观念,提出“悲悦在于人心,非由乐也”的音乐思想。此论在中国音乐美学思想史上,若就其思想渊源而言,与嵇康《声无哀乐论》中哀乐皆由人心的思想有关,已涉及到音乐审美中主客体关系的问题。但是在音声究竟有无哀乐问题上,其论点并不能完全等同于嵇康的观念。唐太宗此言的前提仍是“乐声哀怨”能否“使悦者悲乎”的问题。并非将立论的基点建立在“声无哀乐”或者音声以“和”为本质特征的审美认识基础上。魏徵“乐在人和,不由音调”之语,是藉着《论语》中“礼云礼云,玉帛云乎哉?乐云乐云,钟鼓云乎哉”之言,以证明李世民的论点,其思想对唐、宋音乐美学思想有一定的影响。

7.《乐府解题·水仙操》的音乐审美观

《乐府解题·水仙操》(撰者不详)所载伯牙学琴于成连的故事,在中国音乐美学思想史上,第一次明确提出审美“移情”

说。文中称，能“移情”则能成为杰出的琴家（“为天下妙”）。强调音乐审美中主体精神情志的投入对于获得音乐美表现的重要作用。

8.《琴诀》的琴乐美学思想

薛易简（生卒不详）活动年代史书记载出入甚大。其人曾任唐宫廷中琴待诏，无甚疑问，是为唐代琴家。所撰《琴诀》，是历史上成文很早的琴乐演奏美学文论。作者针对当时“多以杂音悦乐为贵，而琴见轻矣”的音乐审美时尚，肯定和强调琴乐自身独特的审美价值。文中对“琴之善者”（例如“观风教”、“摄心魂”、“辨喜怒”、“悦情思”等）一一给以论述。

《琴诀》一方面提出操琴时“声韵皆有所主”，“因事而制”的认识，主张演奏者心志应有所寄托，而不是仅求技法形式上的“取声温润”，“句度流美”。另一方面也对“正直勇毅者听之则壮气益增”，“贫乏孤苦者听之则流涕纵横”的审美感受以描述，实际上突出了琴乐演奏活动中接受者一方对琴音的不同感受，以此证明“动人心，感神明者，无以加于琴”的琴乐美学思想。

从文中所称琴音求静、琴声和畅的描写看，其琴乐美学思想在琴音“静”、“和”无哀乐，而人有哀乐这点上，更贴近于嵇康“声无哀乐”音乐美学观的认识。尽管他在《琴诀》一文中并未正面论述琴音究竟有无哀乐的问题。

薛易简提出古琴音乐的审美范畴“静”，并以此作为操琴的准则。他从心志与技巧的角度谈鼓琴时的“志静”和手法上的“简静”（“手静”），由此达到“和畅”的审美效果，视此为琴乐审美的实现。

文中还认为，要获得美的琴乐，所谓“极精妙者”，就必须求“精”，称“专精注神，感动神鬼”，要求琴乐演奏中不但要有

精神的高度专注与集中，并且在艺术技法的表现上也应千锤百炼。

薛易简在《琴诀》中提出的琴乐演奏美学理论，虽然还未形成系统的理论，但是已把握住古琴艺术与其他音乐体裁、乐种最重要的不同特点，尤其是他提出的琴乐求"静"的美学原则，对后世古琴美学思想有一定影响。

9.《教坊记》的音乐观

崔令钦（生卒不详）撰《教坊记》，动机虽是"追忆属官所述记教坊故事"，但是从他对当时社会音乐活动的记述中，仍能够看到某些音乐审美意识在音乐活动乃至著者撰述中的反映。《教坊记·序》就是通过扼要叙述历代歌舞伎乐的产生缘由、社会效果及唐玄宗设左、右教坊的动机，表明了一种视音乐的行为方式与音乐的社会功能密切相关的音乐美学思想，其重要之处在于区分具礼仪功能的雅乐与具单纯娱乐功能的俗乐，在社会音乐生活中的不同作用，认为不宜混淆两者的社会功能。

文中所述远古阴康氏制乐舞以"通利关节"、"舜作歌以平八风，非慆心也"以及先秦诸侯宫廷中作"女乐"，以"淫声色"的事例，正是作者区别雅俗，不以相乱音乐审美观的表露。唐玄宗下诏"太常礼司，不宜典俳优杂伎"以及开始设置左、右教坊，正是在其区别雅俗音乐不同社会功能的音乐思想基础上，所作的音乐文化管理方面行政上的安排。

10.《乐府杂录》的音乐审美意识

段安节（生卒年不详）出身于宫廷乐官家中，自幼喜好音乐，"能自度曲"。所撰《乐府杂录》，据"耳目所接"写成，对当时的音乐实践活动以客观描述。虽然该书并非理论化的音乐

著述，但是通过文中的记述，亦可使后人了解当时存在于音乐实际生活中、具普遍意义的审美意识和观念。

《乐府杂录》反映的音乐审美意识和观念，大致有以下几类：

(1)突出强调音乐审美欣赏活动中的“精鉴”。“精鉴”的内容包括：由乐音的形式构成与风格特征，以观政治的盛衰（见“安公子”节）；对不同艺术流派、师承风格的判断（见“琵琶”）。观乐以知政是中国古代在先秦时期便已产生的音乐思想。由“安公子”一节所述内容看，表面上对音声与政治兴衰之间所作联系的牵强，其理论的产生却有某种社会生活基础，即音乐审美趣味的变化又确实与社会生活的变化相关，这也是“安公子”透露的音乐美学观念。“琵琶”一节记述段善本由康昆仑演奏风格指出其风格特征与学艺经历，是音乐审美风格判断中的“精鉴”实例。

(2)突出音乐情感表现的重要性（见“歌”节）。文中以人声的表现最富情感意味，引出“丝不如竹，竹不如肉”，以声乐“迥居诸乐之上”的有关音乐体裁及表现特点的审美观念。

(3)对音乐技艺美的描述。如“歌”一节中对声乐美的表现（“遏云响谷”、“响传九陌”）与声乐科学发声方法（“氤氲自脐间出”的丹田用气方法）关系的说明。

(4)对音乐表演中炫技美事例的记述。如“琵琶”一节所述段善本与康昆仑的琵琶比赛；同节有关琵琶演技法中“曹纲善运拨”、“兴奴长于拢撚”的记述，“筚篥”一节中王麻奴与尉迟青在筚篥吹奏技艺上的较量；“羯鼓”一节中对花奴、王文举操鼓技艺的记述，均反映唐代音乐表演活动中对“艺”的重视和审美。

(5)音乐创作中题材与生活的关系（如“雨淋铃”、“夜半

乐”、“离别难”、“还京乐”、“黄骢叠”、“康老子”“重宝子”等节记述作品的创作因由)、语言四声与音乐音调的谐畅关系(如“文叙子”节)

(6)音乐审美活动中反映的“声无哀乐”音乐美学观念。“歌”一节中,称众人听许永新歌唱,是“喜者闻之气勇,愁者闻之肠绝”。在“声无哀乐,哀乐由人”这一点上,此记述中反映的音乐审美意识,是与嵇康的“声无哀乐”音乐观相一致的。必须指出的是,同样是主张音乐审美中的情感体验在很大程度上取决于审美者本身,即所谓“哀乐由人”,但是在理论前提上,又有“声无哀乐”与“声有哀乐”之区分。如《淮南子·齐俗训》中“载哀者闻歌声而泣,载乐者见哭者而笑”的认识,与唐太宗李世民“何乐声哀怨能使悦者悲乎”的发问,其前提并非“声无哀乐”,而是“声有哀乐”。当然,唐代自唐太宗李世民提出“悲悦在于人心,非由乐也”的音乐美学观念,以及唐代音乐活动中,在音乐审美中重视和强调审美活动中接受者这一方的音乐审美观念,具有普遍的影响,却是事实。

(7)声律谐和音乐审美观念。文中“琵琶”一节,通过对带某种神奇色彩故事的叙述,由琵琶声律与石磬声律的相应互感,重述古代声律相谐的音乐观念。

(8)强调音乐审美中“内听觉”的作用。文中“拍板”一节所记述的唐玄宗让乐人黄幡绰“造谱”之事,是在目视循谱演奏与以耳审音(内心记谱)两者不同行为之间,突出音乐作为听觉艺术,在实践中强调“耳道”(以内听觉审音记曲)的作用。文中对“耳道”的重视,也反映在“歌”一节中乐伎张红红记曲,“琵琶”一节中杨志记曲的有关记载中。

11.《无声乐赋》的音乐审美意识

高郢(生卒年不详)以“无声”之乐为“和”之至,以视、听所见之乐,仅为乐之“声”、“形”。认为只有“适于中情”的乐,如颜回居陋巷之乐及“逍遥于至道”之乐,即于内心得到的乐,才是最大的快乐。所谓“无听之以耳,将听之以心”,“乐云乐云,钟鼓云乎哉”,是以精神上获得的愉悦快乐为“乐”之审美的最高境界。只是在求“乐”之“适于中情”并以此为美的基础上,其音乐美学思想才具糅合儒道的倾向。

12. 白居易的音乐美学思想

白居易(772－846)音乐美学思想就其思想渊源而言,继承的是儒家传统音乐思想。他的论乐诗文,基本上集中在音乐与社会生活、礼乐关系以及音乐的古今、雅俗、华夷关系这些古代音乐美学思想史上常涉及的问题上。他对琴乐审美亦有较多的论述。

白居易经常是根据现实的音乐生活来说明其乐与政通的音乐思想。在《法曲歌》中,他以天宝末法曲中胡乐犯华声与次年安史之乱,作某种因果联系;在《华原磬》中,将宫悬用华原磬与胡寇作乱相论,藉此说明音乐与政治盛衰的联系及相应的反映。

重视音乐审美趣尚的变化与社会生活的关系,是白居易音乐美学思想中积极的一面,尽管在两者之间作联系时有其牵强之处。他在《采诗以补察时政》中指出,人感于事必动于情,然后发于吟咏,形于歌诗。在《复乐古器古曲》中依“政——情——声——乐”的思路谈乐与政的关系,都是强调了“情”在乐与政关系中的中介作用。并且,在心声关系中更为重视心的作用。认为用乐之器、曲、声、音皆可改易,但是要“复正始之音”,首要的还是“善其政”、“和其情”,视音乐的变

化，其动因在于社会生活与人的感情这类外部因素。这同他在音乐审美中更为重视心的作用，在认识上是相一致的。白居易在《沿革礼乐》中谈礼乐关系，也是重“情”、“理”而轻“容”、“饰”。提出礼乐的形式可以变，但是其内容不可变，这使得他的音乐思想具某种现实意义。

在古今、雅俗、华夷关系这些古今音乐思想史的主要议题上，白居易是持赞古、崇雅、贬夷的态度，这往往构成了作者音乐审美评价的出发点。由于看到当时社会普遍趣好夷俗之乐，因此他更为强调音乐的教化作用。

在琴乐以及雅乐的审美中，白居易视恬淡、平和为琴乐与“正始音”的音乐审美情感特征，从其论乐诗文中可以看出他是以“淡”、“和”为其审美标准。

白居易的音乐美学思想具一定的系统性与现实性。他在论述某一现实生活中的音乐问题时（主要是对具教化作用的雅乐的讨论），可以看到上述音乐思想的有机联系和综合表述。另外，白居易论礼乐与评论宫廷、世俗音乐时，多是从统治阶级“为邦”、治国的功利角度来谈问题，因此不免带有忽视音乐娱乐作用的倾向，但是这却也同时表明他复兴儒家乐教思想的实践与努力。

第六节　宋、明、清的音乐审美意识

一、宋明音乐审美意识述略

1. 范仲淹的雅乐审美观

范仲淹（989－1052）的音乐美学思想，源自传统儒家音乐

思想，以“中和”为其音乐审美观的核心。《与唐处士书》谈琴乐之道，针对后世人将琴“以艺观”而仅求其“妙指美声”的倾向，提出“宜建大雅”的审美主张，意谓应将琴乐重新纳入雅乐的轨道。对宋崔遵度《琴笺》中“清厉而静，和润而远”八字的新释，并未从审美“意境”的角度认识琴乐“清”、“远”审美范畴，而是以“弗躁弗佞，然后君子，其中和之道欤”将其作雅乐审美观来看待。

《今乐犹古乐赋》是从雅乐角度谈论古乐今乐，其功能都是“化人”、“和民”。指出具教化作用的雅乐，其音乐审美功能就在于“导和”。

总起来看，范仲淹的音乐审美观，实属雅乐审美观范畴。

2. 梅尧臣的音乐审美价值观

梅尧臣作为北宋诗人，诗风求平淡，不满于靡丽文风。颇致力于反映现实生活中的矛盾和民生疾苦。所作《见牧牛人隔江吹笛》(收《宛陵先生文集》)诗，取材于民俗音乐生活，诗中“岂必奏《韶》、《夏》？郑声实美好”句，是古代论乐文字中少见的直以“郑声”为美的音乐美学思想的反映。这里需要说明的是，这里讲的“郑声”，并非是先秦文献中常作为声色娱乐音乐的“郑声”概念，而是指的民俗生活中的民间音乐(可以代用的概念应是“郑风”)。所以，梅尧臣讲的“郑声实美好”，是以民俗音乐为美的审美观。

梅尧臣在音乐审美上持一种相对的审美观念。他认为只要音乐能“和人心”，使人获得“悠悠经醉耳，亦足发潇洒”这类丰富的情感体验，就是美好的音乐，而并非仅以是否属于雅乐作为审美评价标准。其审美价值标准是雅乐与俗乐(民俗音乐)各具其用。

3. 欧阳修的音乐美学思想

《欧阳文忠全集》中收《国学试策第三道第二道》与《送杨置序》,较为集中地反映了欧阳修(1007－1072)的音乐美学思想。欧阳修在《国学试策第三道第二道》中,就音乐审美中"音不足移人"与"音之移人"的问题以论对。此实际上触及到音乐审美中的主客体关系问题。宋代音乐思想中,多见强调心之于音在审美活动中起主导作用的理论,文中"是以亡陈遗曲,唐人不以为悲"语便是常引之例(此例见于李世民的谈乐言论)。欧阳修强调人之情为外物所感,"七情不能自节,待乐而节之;至性不能自和,待乐而和之"。此论亦可见《乐记》"感于物而动"思想的影响。欧阳修肯定"音之移人",意在明确"先王立乐之方",在于"感人以和";"君子审音之旨",在于由音乐审美中不仅能如孔子闻《韶》得到莫大精神上的愉悦,并且能似季札观乐那样由音乐而知政之盛衰。由此可以看到传统儒家音乐思想对欧阳修的深刻影响。

《送杨置序》文中以琴乐实践为例,说明琴音对人心身的影响,此正是"音之移人"的别种论说。欧阳修以"和"为琴音审美特征,认为琴音不仅于审美情感体验过程中能"动人心深","道其堙郁,写其忧思",甚至具有"平其心以养其疾"的心理功能,充分肯定了琴乐对调养人之身心、愉悦情感的作用。

4. 周敦颐崇雅抑俗的音乐观

周敦颐(1017－1073)作为北宋哲学家,继承《易传》和部分道家(道教)思想。其音乐思想主要见于《周子通书》中《乐上》、《乐中》、《乐下》三篇短文。周敦颐提出"淡而不伤,和而不淫"的音乐审美观。以"五音令人耳聋"(老子语)为"生之害",而"道"则"淡乎其无味",使人"往而不害",故周敦颐以乐

声恬淡而不伤于身心的思想实来源于道家。此与“和而不淫”共同构成其“淡和”的音乐审美观，体现儒道音乐思想的融合。

周敦颐以乐之“和”出于政之“和”，“圣人作乐以宣畅其和心”，因而要求修礼法，正乐声。斥责“代变新声，妖淫愁怨”，提倡以乐“平心”、“宣化”，重视乐的移风易俗的教化作用，是为崇雅抑俗的音乐观。

5. 苏轼的音乐美学思想

北宋文学家、书画家苏轼(1073－1101)酷好音乐，终生与琴为友。所撰《杂书琴事》，录论琴短文十则。《琴非雅声》一文反映的是其琴乐审美观念中的崇俗抑胡意识。这既与以往视琴为雅的传统审美观念不同，也表现了一种重视传统“中华之声”、从审美接受角度排斥当时流行“胡乐”的审美趣好。苏轼不持崇雅抑俗的审美态度，但是在“古之郑卫”与“今之郑卫”这两类俗乐之间，他在审美中持崇华声、抑胡声的主张。

苏轼在《戴安道不及阮千里》一文中，以“冲和”、“恬淡”为琴乐审美特征，并且尤为强调的是操琴者内心的平和恬淡，主张心与声、操琴行为与所奏琴声两者“艺术化”的统一。

苏轼的《文与可琴铭》，虽未直接提出某种具体的琴乐审美观念，但是其论述所表明的，却正是琴乐审美范畴中“虚”与“实”、“动”与“静”之间的相互兼济，对立统一。所谓“攫之”与“醳之”、“如水赴谷”与“如叶脱木”、有声与无声、“长言”与“不言”，以及审美中对琴乐的深远与愉悦、激怀与静泊的不同感受，皆由奏琴之指法谈及内心体验，以物喻之，以心验之。苏轼在这里把握的是音乐审美中同一对象的两种美学性格，并视其为琴乐审美中皆不可缺的审美特征，这是他对古代琴乐审美理论的丰富并有重要贡献之处。

6. 朱长文的音乐美学思想

朱长文(1041 - 1100)未冠举进士,然著书不仕,世人称其贤。所著《琴史》是现存最早的琴史专著。《琴史》中反映的朱长文琴乐美学思想,大致包括以下四个方面的内容:

(1)提出音乐审美的目的在于审音辨志。其过程是“知曲——察音——探志”。《论音》一文首先肯定音本于人情,认为常人皆能听声而情为之所感,但此是听声而并非知音,能知音者应能由声中辨其心态。朱长文以“八音”(各类乐器)中“丝声”最易表现人情,故理论阐述上多以琴乐为例,说明其审音辨志的审美思想。

(2)认为琴乐感人是通过“心”起作用。强调琴音在于导情。《师旷》中称“琴者,乐之一器耳”,而“民心”不同,所感亦不同。《师文》中以“心者道也,琴者器也”,认为学琴首先在于“正心”,然后“审法”,掌握一定的演奏技艺,终而达到“审音”的目的。都是强调了琴乐演奏、欣赏审美活动中“心”的重要作用。

(3)对于琴乐中的不同体裁(琴歌与作为纯器乐曲的琴曲),朱长文是以琴歌的形式作为美的琴乐艺术形式。认为其美在“表里均也”。他认为“情发于中”而表于言辞,“声发于指”而成于音声,由是“作歌以配弦”,成就其“表里均也”之美。此称为“达乐”,即达到琴乐审美和“乐教”的目的。朱长文以古乐皆为弦歌,乃至《诗》皆可为琴曲为例,证明琴歌形式的完善。相比较而言,他以近世琴家操琴“皆无歌辞,而繁声以为美”及“细调琐曲,虽有辞,多近鄙俚,适足以助求欢欣”的琴乐为不美。

(4)朱长文在《尽美》一文中,从琴乐实现的全过程来谈琴

乐之“四美”。其“四美”说可视为他评价琴乐美的四项标准。此“四美”分别为“良质”、“善斫”、“妙指”、“正心”。

所谓“良质”，与琴之音质的感人有关，即“气之锺者至高至清”、“声之感者至悲至苦”；所谓“善斫”，与琴的表现力有关，即“天地万物之声，皆在乎其中矣”；所谓“妙指”，即“能尽雅琴之所蕴”的演奏技法；所谓“正心”，即“可见人心，至诚之所动也”，这也是朱长文以琴为美的最重要的条件，其中尤其强调审美心理中的“至诚”及其作用，反映了宋理学对其音乐美学思想的影响。

朱长文的《乐在人和不在音赋》（见其《乐圃余稿》卷八），是从政不和故人心不和，人心不和故音不和的角度，强调“乐之和”在于“政——心——音”之间的关系是否谐和。他以上古三代乐舞表现的“庶尹允谐”、周代礼乐活动中的“嘉容夷怿兮，感其和平”，说明“乐在人和”的审美理想。他还从音乐与人心的关系，强调“易俗移风，非特铿锵之美”，认为只有能够谐调民心、“顺气正声，为群情之影响”的音乐，才是“和”乐，也就是他心目中认为美的音乐。其“乐在人和不在音”的思想，直接来源于唐太宗李世民、魏徵贞观论乐中，魏徵“乐在人和，不由音调”一语。

7. 陈旸的雅乐审美观

北宋陈旸（生卒年不详）以制礼乐治国作为他撰写《乐书》这部音乐巨著的出发点。他在《乐书》中对音乐的论述，大部分与《礼记·乐记》相同，也汲收有道家的音乐观念，但其主流仍是儒家的音乐观。陈旸以合于古之雅乐律吕度数的“中声”为“中和”之美。所谓“中则和，过则淫”，以“胡郑哇淫之音”为不美。他在理论上提出崇雅抑胡、俗的主张，并受尊君治国雅

乐观念支配，违背先秦以来中国音乐发展的实际情况，提出废“二变”、“四清”的乐学理论，对后世音乐理论产生了消极的影响。

陈旸以追求音声之“和”作为正乐的首要条件，肯定“中声又以人心为本”，是看到了音乐听觉审美中人耳对音声的选择与适应，但是他又将音声之“和”的判断标准局限于雅乐范围；他虽然在《乐书》分类上仍承认胡俗之乐应有的地位，并为之专作分类，但理论上却提出“抑胡俗”，这些都使得他的音乐思想具有相当浓重的保守倾向。

8.《琴论》的琴乐美学思想

北宋成玉磵(生卒年不详)在其《琴论》中，于琴乐表演艺术理论中提出“简静”、“淡”、“圆”、“和畅”、“气韵生动”等审美范畴及理论。文中推崇“质而不野，文而不史”的琴乐风格，要求琴乐演既要讲究文饰，却又不“用意太过”；既要把握乐曲之“大纲”，而又不“率意自任”。此借传统艺术理论(“文”与“质”、“史”与“野”)在琴乐理论的阐发中赋予新的意义。文中强调演琴曲在指法“贵简静”的基础上，还要追求“气韵生动”的审美意境。认为“琴中巧拙，在于用功，至于风韵，则出人气宇”。因此，文中甚至以“参禅”比喻由“风月磨炼，瞥然省悟”而得琴之妙趣。

《琴论》始终是由技艺美学的角度谈琴乐之审美，对后世琴乐美学理论(如《溪山琴况》)产生有一定影响。

9. 朱熹的“中和”音乐审美观

南宋哲学家、教育家、理学代表人物朱熹(1130－1200)在《诗集传·序》中，直接继承以《乐记》为代表的儒家传统音乐美学思想，由《乐记》“感于物而动”命题得出“心之所感有邪正，

故言之所形有是非”的结论，由此强调“诗之所以为教”的作用。在对诗乐的评价上，他以“乐而不淫，哀而不伤”为审美评价标准，体现其以“中和”为美的音乐审美观。

在《答程允夫》一文中，朱熹以“仁”为“天理”，认为其表现自有其“自然之节”（礼）与“自然之和”（乐）。其礼乐观脱胎于儒家传统礼乐思想。

在《紫阳琴铭》中，朱熹对于琴乐审美，明确提出“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”，体现了他对琴乐“中和”美的认识，即“中和”美的实现，有赖于通过自我修养而达到的人心之“正性”的实现。这也是他所说“礼乐者，人心之妙用”的真正含义。

10. 真德秀的琴乐美学思想

南宋思想家真德秀（1178－1235），其学术继承朱熹，琴乐美学思想则受道家影响大。所作《赠萧长夫序》，记当时琴乐审美趣尚“大抵厌古调之希微，夸新声之奇变”，从侧面反映当时琴乐审美观念的转变。为此，他推崇萧长夫“能穷而不变”，“独不肯迁就其声以悦俚耳”的琴乐审美态度，同时也表明自己以“淳古淡泊”为美的琴乐美学思想。

真德秀主要是从崇尚自然的角度弃俗崇“淡”以至崇雅。在《送萧道士序》一文中，他所说“琴以养吾心，而吾本无心，虽终日弹，而曰未尝弹”；“诗以畅吾之情，而吾本无情，虽终日吟，而曰未尝吟”，以“无情”为“离形去智”、“同于大通”之法，均可见老庄音乐思想的深刻影响。

11.《琴议篇》的琴乐美学思想

南宋刘籍（生卒年不详）所作《琴议篇》，基本上延承的是儒家传统音乐观。文中肯定琴乐“以和人心”的教化作用，以

"美而不艳,哀而不伤,质而能文"等为"琴之德",可以看出儒家音乐审美观念的影响。文中注重琴乐审美中意境的表现,要求琴乐的演奏能够成就乐曲之审美意境,如"衔落月于弦中","贯清风于指下",是其琴乐美学思想有价值之处。尤其值得注意的是,该文作者以音乐的表现为言不足以求意之所为,称"言之不足谓之文,文之不尽谓之音",肯定了音乐艺术独特的审美作用。

12.《宋史·乐志》的雅乐审美观

《宋史·乐志》卷95所载诸论乐者,皆以雅为正,反映统治阶级的音乐思想。诸论乐者以"和悦"、"悦豫和平"为雅乐(包括古乐)的审美情感特征;以声色耳目之快感为俗乐(今乐)的审美情感特征。针对宫廷雅乐"听者不知为乐而观者厌焉"的音乐现象,提出"八音之器"可变,"由今之器,寄古之声",达到"归之中和雅正,则感人心,导和气"的审美教化功能。其崇尚"中和"为美的雅乐审美观是显见的。

13. 王守仁的音乐美学思想

王守仁(1472－1528),号阳明,是宋明理学"心学"一系最重要的代表,其美学思想自觉遵循并阐发传统儒家"文以载道"的乐教观念。其音乐思想主要见于《传习录》这部由门人徐爱等辑录的哲学语录。《传习录》中称"诵诗、读书、弹琴、习射之类,皆所以调此心,使之熟于道也"。他重视审美的社会功用,对审美教育的作用给予充分的强调。说:"今教童子,必使其趋向鼓舞,中心喜悦,则其进自不能已。……故凡诱之歌诗者,非但发其志意而已,亦所以泄其跳号呼啸于咏歌,宣其幽抑结滞于音节也;……凡此皆所以顺导其志意,调理其性情,潜消其鄙吝,默化其粗顽,日使之渐于礼义而不苦其难,入

于中和而不知其故”。这类在古代文论中对审美教育作出精辟分析以及给予足够重视的音乐思想，并不多见。

王守仁以启迪百姓之“良知”为音乐教化的目的，以使民俗“反朴还淳”。他以“心气和平”为求“元声”之始。所谓“具中和之体以作乐”，即是以“心气和平”作为获得“元声”、复兴古乐的根本。他在审美上强调了由平和之心得平和之乐，继以使听者“悦怿兴起”的审美思想，反映了一种以“中和”为美的音乐审美观念。其音乐美学思想是以音乐的审美教育思想构成其重要内容。

14.《杏庄太音补遗》的琴乐美学思想

继承宋浙派琴家徐天民琴学传统的萧鸾(1488－?)自称其琴学为“徐门正传”。他在《杏庄太音补遗·序》中，以琴乐之善学者能“以迹会神”，“以声致趣”，将“神”、“趣”视为琴乐审美趣味与境界。认为要达到此种审美境界，则须“极其妙”、“使人巧”，强调琴乐审美中的体验与内心所得。

15.《新刊发明琴谱》的琴乐美学思想

黄龙山(生卒年不详)的《新刊发明琴谱·序》，以琴音由心出，其“和心”出于“节物”，并由“和心”而至“协声”、“谐音”、“著文”，以“谐和”为琴音之审美特征。文中以琴艺“谱可传而心法妙不可传”，认为琴乐的习得，是出于内心的体验和感悟，须自得于心而使“艺成于德”，强调琴乐审美的会心会神与灵性。

16.《重修真传琴谱》的琴乐美学思想

杨表正(生卒年不详)为明代古琴声乐派——江派著名琴家。他在《重修真传琴谱》(全名《重修正文对音捷要真传琴谱》)中的“弹琴杂说”部分，对琴乐审美作有相当深入、细致的

探讨。他在文中首先肯定琴乐审美的目的在于“和人心”，使人之情性归于“和”。并进而阐述鼓琴“须要解意，知其意则知其趣，知其趣则知其乐”，以琴乐审美的目的除“和人心”之外，还有“乐其趣”。

文中还琴乐演奏的角度，以“声音艳丽”为琴之大忌，将琴与俗乐器筝作比较，以琴音之乐趣不在于表面音声的艳丽，而是“与道妙会，神与道融”。实际上视琴为雅，尤其注重琴乐审美中对“神明之德”的精神体验。

17.《太古遗音》的琴乐美学思想

明代江派琴家杨抡（生卒年不详）在《太古遗音》的《听琴赋》一文中，以“清”、“奇”、“幽”、“雅”、“悲”、“切”、“雄”等为琴乐审美情感特征。此与当时琴坛中素以“中正”、“淡和”为美的琴乐审美观相比，具有更多的世俗情趣。此外，对于琴乐的审美，文中还强调审美接受者（“知音”）对于琴声能否被人领会来说，是一个必要条件。

18. 李贽的音乐美学思想

明思想家李贽（1527 - 1602）据其“童心说”，提出“以自然为美”（《读律肤说》）的音乐美学思想，要求音乐对人内心的真实情感以反映。就音调的情绪特性与人之性情气质的关系，他谈到“故性格清澈者音调自然宣畅，性格舒徐者音调自然疏缓，旷达者自然浩荡，雄迈者自然壮烈，沉郁者自然悲酸，古怪者自然奇绝。有是格，便有是调，皆情性自然之谓也。”主张音乐审美的“自然发于情性”。

李贽在《琴赋》中针对“琴者禁也”的传统儒家音乐观，提出“心同吟同”，以“琴者心也，琴者吟也，所以吟其心也”。他在《征途与共后语》中，以伯牙学琴事说明学琴之道在于“自

得"于心。由此以"发于情性,由乎自然"为其审美主张,要求音乐对人情的表现不受制于"礼义"的束缚,明确提出"非情性之外复有礼义可止也"。李贽求于"自然"的音乐思想,虽出自老庄却又并非是老庄讲的"自然",李贽的"自然",最终是肯定了音乐表现人在现实生活中的自然之情,在当时代表了"主情"的音乐美学思想。

19.《琴川汇谱》的琴乐美学思想

明琴学虞山派代表人物严澂(生卒年不详)在其《琴川汇谱·序》中,对当时琴界流行的滥填文词的风气以批判。他以"五音固自谐,而求之于文,无当也";以《诗》《三百篇》若"求之于今声,无当也",批评取古文辞随意配于琴调的做法。此反映他对琴乐更注重从器乐化的角度去把握其音乐美。当然,严澂也并非绝对否定琴歌的形式,而只是对于普遍"牵合附会于文"的方式不满,他还是谈到,"若夫循声合文,以进于古之乐,则俟有道者"。

严澂认为,"琴之妙","不尽在文而在声"。在他看来,乐音能够比言词更能触动和宣导人的情感而与心志相通,所谓"郁勃宣而德意通";并且还能够平息和消释人心中的欲念和躁动情绪,所谓"欲为之平,躁为之释"。严澂在序中谈到琴音"博大和平"的审美特性,从演奏的角度谈到琴乐审美意境之丰富,以其足以使人"怡然忘倦,自以为游世羲皇"。这些都表明他注重从音乐艺术的特性去把握琴乐的美。

20. 冯梦龙的民歌审美观

明俗文学家冯梦龙(1574 - 1646)一生从事俗文学作品的搜集与整理,编有民歌集《挂枝儿》(又名《童痴一弄》)、《山歌》(又名《童痴二弄》)以及话本、散曲集等。在《山歌叙》中,他以

“情真”为美，指出“但有假诗文，无假山歌”，肯定民间歌曲自身特有的美学品质。他所说“借男女之真情，发名教之伪药”，是对尚“真”、尚“情”音乐审美观的高扬，既是对民歌美学品质的高度概括，也是对崇雅抑俗音乐观的勇敢挑战。

二、《溪山琴况》的琴乐美学思想

明末清初著名琴家徐上瀛（名珙，别署青山，生卒年不详）所著《溪山琴况》（作于1614前），是一部全面而系统地论述古代七弦琴表演艺术理论的琴乐美学专著。从历史文献的角度看，《溪山琴况》与《乐记》、《声无哀乐论》这音乐美学“三书”，可以称为中国音乐美学思想史上三部最为重要、最具代表性的论著。

所谓“琴况”，即琴乐审美之况味。《溪山琴况》中提出有“24况”，即：

和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。

这是徐上瀛在总结前人琴学理论的基础上，仿照司空图“24诗品”而提出的琴乐审美范畴。《溪山琴况》通过对此24个古琴音乐审美范畴以概念的阐发，以及对这些范畴在古琴艺术实践中的运用以理论总结，较完整而精到地探讨了古琴演奏美学中的许多重要问题。值得重视的是，这些琴乐美学理论的阐述，是以古琴演奏技艺手段为基础，而技艺上的分析，又是以其美学思想为指导，这就为后人研究琴乐演奏的技艺美学提供了非常丰富、并且可供借鉴与吸收的琴乐美学思想及技艺理论。

1. 琴况之“和”

“和”，是《溪山琴况》(以下简称《琴况》)诸况中最为重要的审美范畴。这也是诸多研究在讨论《琴况》诸况关系时产生分歧之处。

《琴况》开首即写到:“稽古至圣心通造化，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制为琴。其所首重者，和也。”

这里明确提出，琴乐之“首重者”，就是“和”。论者以为，古圣贤制琴作乐的目的，就是陶冶“一身之性情”进而影响天下人之性情并使之归于“和”。这些表明，“和”作为琴乐审美范畴，在《琴况》中具有其他诸况所不能替代的地位。

与“和”况在琴乐诸况中作为“首重者”的地位相适，徐上瀛在对“和”这一审美范畴的阐发中，几乎赋予了它所有与琴乐审美相关的内容。徐上瀛不仅吸收了“和”这一审美范畴在历史上形成的多种涵义，并且从古琴的演奏以及“弦”、“指”、“音”、“意”这四个方面的相互关系去论证“和”的存在，从而为“和”的“首重者”地位赋予其坚实的理论基础。

“和”这一审美范畴在《琴况》中具有多义的内涵，这同它汲取了历史上“和”的多种观念有关。例如“和”况以琴乐陶冶人之性情，琴乐实施的目的在于使人心归于“和”的认识，就同历史上儒家学派关于“故乐者，审一以定和，……所以合和父子君臣，附亲万民也。是先王立乐之方也。”(《乐记·乐化篇》)乃至秦汉道家关于“乐之务在于和心，和心在于行适”(《吕氏春秋·适音》)的认识相一致，实际上具有社会伦理学的意义。

“和”况还从音乐听觉心理的角度谈到琴音之“和”。它首先谈到，“和之始，先以正调品弦，循徽叶声，辨之在指，审之在

听,此所谓以和感,以和应也”。这是因为古琴作为弹弦乐器,演奏前必须“正调品弦”,对其定弦提出在音准上以“和”感应。《琴况》继而又谈到,“和也者,其众音之窾会,而优柔平中之橐龠乎?”“散和者,不按而调,右指控弦,迭为宾主,刚柔相济,损益相加,是为至和;按和者,左按右抚,以九应律,以十应吕,而音乃和于徽矣。……这里是由琴上取音的不同方式,谈琴音这“散和”与“按和”,并对散音、按音在音色上作有“散和为上,按和为次”的有关听觉审美的较细致的区分。

“和”况中论证最多的还是从琴乐演奏中“弦”、“指”、“音”、“意”的相互关系去谈“和”。“和”况中说:“吾复求其所以和者三,曰弦与指合,指与音合,音与意合,而和至矣。”这是由演奏的技巧谈及内心的审美,藉以说明“和”在琴乐演奏与审美中的不同层次与内涵。

所谓“弦与指合”,是讲在演奏技术上,首先要达到对演奏技巧的自如运用与纯熟掌握。这其中包括按弦“欲顺而忌逆,欲实而忌虚”,“绰”“注”循徽按弦得音,以及“指下过弦”、“弦上递指”等技法的运用,都应是“往来动宕,恰如胶漆”,使“指”与“弦”处于顺和的融洽关系可,由此达到“弦与指合”的技艺水准。

所谓“指与音合”,是指在掌握纯熟的指法技艺基础上,“细辨其吟猱以叶之,绰注以适之,轻重缓急以节之,务令宛转成韵,曲得其情”。在奏乐的音乐处理中,使琴曲的演奏合乎音乐的章法、句度(“篇中有度,句中有候,字中有肯”),由此产生悦耳而富于韵味的情感音调,达到指与音的相“和”,这也是音乐演奏中技艺美的实现。

所谓“音与意和”,是琴乐演奏最终要达到的审美境界。

作为更进一层的审美要求,《琴况》并未停留在由单纯的演奏技艺达到的“曲得其情”的层次上,而是寻求着“音与意和”的审美境界,提出了“以音之精义而应乎意之深微”,即以演奏技艺达到的精妙细微的乐音表现,来触及人内心深处最敏锐幽深的心理体验,而这是从单纯的乐音运动形式中难以领会到的。

《琴况》指出,由“音与意合”所体验到和领悟到的,正是琴乐审美意境中的声外之意、弦外之境。“和”况中说:

“其有得之弦外者,与山相映发,而巍巍影现,与水相涵濡,而洋洋徜恍。暑可变也,虚堂凝雪;寒可回也,草阁流春。其无尽藏,不可思议,则音与意合,莫知其然而然矣。”

这里实际上是肯定了人在音乐审美中借助于内心的想象、联想以及审美中情感意境的丰厚体验,使其内心感受“其无尽藏,不可思议”,变得更为充实。从文中描述的“暑可变”、“寒可回”这类具相当情感强度的内在体验来看,琴乐中的“和”之审美意境,并非庸然无所思,“和”仍是蕴积着相当动人的情感力量的。这也是琴乐“和”况审美意境中颇有意味的精华部分。

在“和”况的“指与音合”、“音与意合”这两者之间,虽同属于“和”,但仍存有细微而重要的差别。所谓“指与音和”,主要是从琴乐表演技艺的角度,提出乐曲的音乐处理,要合乎乐音自身在句法、轻重、迟缓等形式规范上的要求,侧重于解决演奏技术上的问题。而“音与意合”,则是从琴乐演奏美学的角度,提出乐曲的音乐表现要去顺应审美体验中的情感意境,主要解决演奏中审美的问题。对此,“和”况中专有说明:“音从意转,意先乎音,音随乎意,将众妙归焉。”即是讲的“音与意

合"中的"音""意"关系。"和"况随后紧接着又谈到,"故欲用其意,必先练其音;练其音,而后能洽其意",正是讲的"指与音合"与"音与意合"的相互关系。

可见,就琴乐演奏的全过程讲,这两者的关系是浑然一体而不可分割的。但是,从音乐表演这门技艺性特别强的音乐专业来讲,这两者的区分又恰恰是非常必要的。因为在音乐演奏中,单纯的技巧练习有之,情感的表现亦有之。甚至同一支乐曲,可以作为纯技巧练习用曲,也可以作为音乐会演奏曲目。这种区分也可从一首乐曲的练习、演出过程说明。在演出前的演奏练习着得解决的是"指与音合"的问题(但并非没有情感的投入);在演出之际着重解决的是"音与意合"的问题(但并非没有技巧的运用),这种区分尽管不可过于执着和拘泥,因为在一般的音乐表演中,"指与音合"与"音与意合"的问题往往同时存在,但是,《琴况》的论者将此问题提出,并作为音乐表演中的不同层次加以区分和说明,正说明它对音乐演奏(包括琴乐演奏)的艺术规律有相当深入的认识与实际体验。这些从音乐演奏的技术手段与音乐表现的有机关系出发所作的理论阐发,超出了前人的琴乐理论成就,构成其琴论中最具价值的部分。

因此,《琴况》中的"和",在这里已具有琴乐演奏技艺美学的理论意义。从音乐演奏者对乐器在技艺上纯熟自如的把握讲,乐器是人的创造,演奏是人的自我表现。这在审美上就具有对人的实践能力(在这里是作为音乐技能)的开发、高扬与肯定。从音乐演奏的审美过程来讲,是通过音乐的演奏使审美主体(这里仅就演奏者自身而言)在自身包括感知、想象、联想、意向在内的审美情感体验得到一种新的组合,使整个心灵

受到一次新的丰富体验。个体人格的肯定与完善,亦由此审美的创造性活动中建立起来,这就是技艺与审美的谐和统一过程中所达到的“和”的最高境界。

《琴况》的“和”况中对“和”之内涵的阐发,除了以上所述之外,还包括它在音乐审美中提出的“中和”音乐观。其“中和”音乐审美观,既包括它对乐音运动形式美在听觉审美上的要求,也包括对其理想中符合其音乐美标准的“中和”音乐观的推崇。

“和”况在谈到弦上取音时说:“如右之抚也,弦欲重而不虐,轻而不鄙,疾而不促,缓而不弛;左之按弦也,若吟若猱,圆而无碍,以绰以注,定而可伸。”这些叙述都在不同程度上反映了对待音乐表现形式的“中和”审美态度。它所强调的是事物适度、适中的一面,体现了一种节有度、守有序的审美意识。

与《琴况》“和”和音乐审美理想有关,在“和”况之末段写到:“要之,神闲气静,蔼然醉心,太和鼓鬯,心手自知,未可一一而为言也。太音希声,古道难复。不以性情中和相遇,而以为是技也。斯愈久而愈失其传矣。”这里突出强调了,“和”的存在,并不只在于技艺,如果“不以性情中和相遇”,将失去“和”之美的存在的真谛。文中提出于“审闲气静、蔼然醉心”的自得超然状态中达到“太音希声”的境界,这其中无疑带有道家音乐思想的痕迹和渲染。此与“和”况“理天下人之性情”的制琴作乐目的论相提并论,可看到《琴况》音乐思想中儒道互渗兼融的特点。当然,在这种互融之中,儒家“中正平和”音乐观的影响是主要的。就像“和”况最终仍是以“性情中和”为“太音希声”(此处“希声”也早已不是老子“希声”本意)的审美实现那样,在《琴况》其后的论述中,我们仍可看到,“冲和大

雅"("健"况)依然是其琴乐审美的理想与准则。

2. 琴况之"静"与"清"

《琴况》中之"静"况谈"静",是由外至内、由指及声、由音及心,层层深入而展开的,可以说是把握了琴艺演奏美学中"静"这一范畴各个不同的层次与意蕴。

"静"况之始有称:"抚琴卜静处亦何难?独难于运指之静。然指动而求声恶乎得静?余则曰,政在声中求静耳。"弹琴需选择僻静的环境是容易做到的,但却又是不能不顾及到的一个方面。尤其是对于古琴这样的乐器,其审美情趣与环境氛围的关系显得重要。但是,论者接着便指出琴乐之得静,"独难于运指之静"。弹琴之运指实为求声之"动",何谓得"静"?这里,"静"况所谈的正是要于"动"(音声之动)中求"静",其本仍在于心之静。"静"况对此阐发为:

"盖静繇中出,声自心生,苟心有杂扰,手有物挠,以之抚琴,安能得静?惟涵养之士,澹泊宁静,心无尘翳,指有余闲,与论希声之理,悠然可得矣。"

因此,只有心无俗念的淡泊宁静之士,才可能得"希声之理",获"希声"之静。"静"况认为,要达到琴之"希声",须从"音静"(练指)与"神静"(调气)两方面着手。它说:"所谓希声,至静之极,……约其指下功夫,一在调气,一在练指。调气则神自静,练指则音自静。"因此,"神静"求之于"调气";"音静"求之于"练指"。

这里讲的"调气",从一般演奏美学角度看,是指以气息的调均自如,使精神沉静,进而达到"希声"之静。就像"气"在古代中国很早就作为一个哲学概念而被视为万物以至音乐的本源那样,它在审美体验中也可以指一种心境状态。庄子所讲

"无听之以耳而听之以心,无听之以心而听之以气。听止于耳,心止于符。气也者,虚而待物者也。唯道集虚,虚者,心斋也"(《庄子·人间世》),其中的"气",是指一种能够以其高度精神境界体验万物的心理能力。当然,"气"所"待物"的方式是"虚"。而"静"况中讲的"虚",犹若妙香、清茶一般,具其杳渺之境、清纯之味("如爇妙香者,含其烟而吐雾;涤岕茗者,荡其浊而泻清")。这在琴乐审美心理体验与演奏中,就是要求消除浮躁之气,争竞之心。于指弦之间扫尽炽烈喧闹的声响,留下平和纯静的琴音,从而真正得到具"希声"之静的琴乐。

由"静"况所述,我们可以较明显地察觉到,"静"况与琴况之首"和"的有机联系。首先,与琴乐中求"静","独难于运指之静",而音之"静",必要练指,"练指则音自静"。这就与"和"况中的"弦与指合"(指静)、"指与音合"(音静)有了密切关系。如果不解决"弦与指"、"指与音"相合的技术问题(即"静"况中所讲的"指有余闲"),那么要达到琴声之静也是不可能的。

其次,就如前面讲到的,取"希声"之静,必须先由"气""心"入手,然后才可能于指上弦下得之。这在"和"况中也是早有说明的,即所谓"神闲气静,蔼然醉心,太和鼓鬯,心手自知。""静"况中所讲的"调气则神静",其最终目的,也无非是为了重现"希声"之乐,恢复中正平和之性情。因此,就"静"况与"和"况的关联而言,求琴乐之"静",实质上仍然是为了求得琴乐之"和",这是由两者之间的联系而自然表明的。

就"静"况的音乐审美观而言,它与"和"况相同,也同样渗有儒道审美观。一方面,"静"况崇尚音乐的"希声"之静,主张由"调气"达到"神自静",此"静"与"气"的观念显然带有道家思想的影响与成分。另一方面,琴乐审美之求"静",也是为了

达到琴乐之“和”。“静”况要求琴乐演奏中“雪其躁气，释其竞心”，保持“急而不乱，多而不繁”的“中和”审美准则，这同《乐记》诸篇中主张制乐以复归人生而“静”的“天之性”，达到“和乐”的主张相似，带有儒家音乐观的色彩。当然，在《琴况》中，儒道审美观的互渗杂糅如同历史上儒道互补、互渗那样，经常是你中有我，我中有你，难以截然分开而共为一体。这恐怕也是《琴况》音乐审美观的特征之一吧。

《琴况》中的“静”“清”两况堪称“姊妹”况。“清”况既是对“静”况的补充，又是对“静”况的继续阐发。这也是本节专将“静”“清”两况放在一起论说的原因。

如果说“静”况在琴乐审美中，是由声中求静，由“气”“心”入手而偏向于由内心求“静”，那么，“清”况则是在“静”的基础上，转向琴乐演奏中的指下弦下，以“指上之清尤为最”为要旨，从琴艺弹奏的角度求“静”，偏向于对外在演奏技艺的探讨。

“清”况中视“清音”为中正和雅音乐的本原，以及琴乐演奏中乐声的主宰，所谓“故清者，大雅之原本，而为声音之主宰。”并说，要获得琴之清音，就必须从琴乐演奏环境（地僻）、琴身的质地（琴实）、琴弦的洁净（弦洁）以及奏乐时心情的平静（心静）、神气的严肃（气肃）这种种方面加以考虑。而在这些形成琴之清音的诸因素中，又以“指上之清尤为最”。

关于如何取得琴乐弹奏中的“指上之清”，“清”况从器乐演奏美学的角度讲到，演奏技艺的纯熟、正确与否直接影响到乐曲的音乐美及其审美。琴乐演奏中对指与弦、弦与音的技术要求，也直接与琴乐所表现的音乐情态、意境有直接关联。而“清”作为琴乐“声音之主宰”，正是其意趣所在。所以，“清”

况尤其讲究琴乐演奏中的“度”(标准、准则)和“气候”(乐曲的节度):

“故欲得其清调者,必以贞、静、宏、远为度,然后按以气候,从容宛转,……是以节奏有迟速之辨,吟猱有缓急之别,章句必欲分明,声调愈欲疏越,皆是一度一候,以全其终曲之雅趣。”

这里的“以贞、静、宏、远为度”,即以“清音”之中正、宁静、宏大、深远为其音调韵味的标准,而于“气候”上更是从“节奏”、“吟猱”、“章句”、“声调”等方面加以规范。据此“一度一候”,便能于“清音”的演奏中获得如“清”况所言“澄然秋潭,皎然寒月,湱然山涛,幽然谷应”,令人“心骨俱冷,体气成仙”的“静”的音乐意境与感受。

据前所言,琴乐之求“清”,依然是为了求“静”,只是“静”先由“气”“心”入手继而以指下弦上之“清”音得其“静”。从“清”况中看,琴音取“清”,无不与“静”息息相关。如“地不僻则不清”,此与“静”况中“抚琴卜静处”同为寻求琴乐演奏环境氛围之“静”;“弦不结则不清”,此与“静”况中“弦上恰存贞洁”同为于琴乐弹奏中求得平和纯净之琴音。所谓“弦洁”,即存“贞洁”之静音;“心不静则不清”,更是与“静”况于“气”“心”入手,先求心神之静,再求“希声”之静的认识同出一辙。此外,“气不肃则不清”,亦是调气得“神之静”之意;“清调”以“静”为度,亦是将“静”视为琴上取音准则之一;“澄然秋潭,皎然寒月”,俨然是琴乐审美中所获得的“静”的意境……以上种种比较,均说明“清”况实为《琴况》琴乐审美理论中对“静”况所作的进一步充实和阐发。

再深入一步看,《琴况》中的“静”况与“清”况,正是从各自

所侧重的角度，对“和”况中的“神闲气静”、“性情中和”的“希声”之乐以说明。“静”况与“和”况之联系，前文已有所论，这里不再赘述。而“清”况与“和”况的关系，可以从“清”况中着重讲如何于琴声中求“指上之清”的诸要点中看到，“清”不外是“和”况中“弦与指合”、“指与音合”的进一步发挥。因此，在《琴况》中，“静”“清”两况在本质上从属于“和”况，并非是某种人为的划分，而是由它们在琴乐审美中的有机联系而决定的。

3. 琴乐诸况之联系

徐上瀛在《琴况》中设定了琴乐审美“24况”。对于这“24况”之间的联系，论者多有不同。这一问题之所以显得重要，正在于它能够为我们认识“24况”提供一个“纲”，由此从整体上把握琴乐审美诸况。

(1)琴乐诸况与“和”之联系

琴乐诸况中，“静”、“清”两况与“和”况之联系，前已论述。这里主要谈《琴况》中其他诸况与“和”况的联系。

“和”况作为琴乐审美之“首重者”，与琴乐诸况之间存在着多方面的联系。这也是通观《琴况》全文，详察诸况之关系后可以得出的结论。以下择其要者而简述之。

琴乐诸况谈“和”，有相当部分是从琴乐演奏技术角度去谈的。例如，相关于琴乐的弦、指、音之“和”，“圆”况专讲琴乐演奏中的“吟猱”，称“五音活泼之趣半在吟猱，而吟猱之妙全在圆满”。所谓“吟猱”，正是古琴音乐审美中“意犹未尽”、“余音绕梁”之处。其为音之腔、乐之韵，“宛转则情联，圆满则意吐”，恰为琴音意味幽妙的地方。然而要得吟猱之圆满，其“巨细缓急俱有圆音，不足则音亏缺，太过则音支离，皆为不美”。这里的“圆满”，实为琴乐之“和”内涵的丰富和补充。“圆”况

中称“不独吟猱贵圆，而一弹一按一转一折之间亦自有圆音在焉。如一弹而获中和之用，一按而凑妙合之机，……”可见，琴况之审美之“圆”，是具有“中和”、“妙全”之意的。

“健”况中有称，“琴尚冲和大雅”，若要在演奏中得此真趣，就必须从“弦与音合”上去解决相应的技术问题。所谓“指必甲尖，弦必悬落”，就是“藏健于清”；所谓“响如金石，动如风发”，就是“运健于坚”（这亦与“清”、“坚”之况有关）。但是，行“健”的目的，仍如“健”况中所说，是为了于弦指之合中得获得琴音的“冲和之调”，这是从演奏技术上求“和”的实例。

又有“轻”、“重”之况，虽讲的是弦上指下的取音之法，“一丝一忽指到音绽，更飘摇鲜朗，如落花流水，幽趣无限”（“轻”况）；“弦上自有高朗纯粹之音，宣扬和畅，疏越审情”（“重”况）但是，“轻”“重”之况，作为琴乐“中和之调”之损益，是于琴调音乐的变化中“其趣自生”，它与“中和之调”的关系，也恰如“轻”况中所言，“要知轻不浮，轻中之中和也；重不煞，重中之中和也。故轻重者，中和之变者，而所以轻重者，中和之正音也”。这亦是从弦、指、音的演技术角度对琴乐之“中和”的追求。

《琴况》所崇奉的音乐美，是一种“中和”之美，这种“中和”之美，经常体现在琴乐诸况对此理想音乐美的追求之中。在“恬”况中，曾专谈琴音之澹然而却需有味，“恬不易生，澹不易到，唯操至妙来则可澹，澹至妙来则生恬，恬至妙来则愈澹而不厌”。意为操琴奏乐，只有到了神妙的境地才能达到淡，而淡到神妙的境地才能产生恬，恬到神妙的境地，则愈淡而不使人生厌。要于琴乐中获得如此神妙的“恬”的境地，就需要操琴者在其心情意志上达到“中和”的至美境界，即所谓“兴到而

不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓”。这里虽未直接讲“中和”，但是从琴乐诸况素以淡和古雅为其审美理想与准则的情况看，“澹至妙来”的境地，依然是靠对“兴”、“气”、“情”、“意”的适中把握而达到的。因此，“恬”可以称得上是琴乐“中和”至美境界中一个“不味而味”、“不馥而馥”的独特况味吧。

(2)琴乐诸况与“静”况“清”况之联系

其一，琴音之“静”。

琴音之“静”，除了在“静”“清”两况中专有论述外，其他诸况在谈琴乐审美时也有所涉及或与其息息相关。在“丽”况中，曾讲到“于清静中发为美音”；在“雅”况中，也曾讲修养“清静贞正”的性情，借琴乐来“明心见性”，达到“大雅之归”。

在“古”况中，讲琴乐一旦具有古雅的格调，即便是操琴于一室之中，亦如“宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌，令人有遗世独立之思”，这正是琴乐审美中“静”的意境了。

在“澹”况中，以“焚香静对”为操琴之环境之氛围，以“孤高岑寂”为琴之音思；以“清泉白石，皓月疏风”为琴之意境，这一切无不渗透一“静”字在其中。在“迟”况中，亦同样是以“静”的审美意境(“山静秋鸣，月高林表”)作为琴乐“希声之寓境”。

由此看来，在《琴况》诸况的叙述中，无不弥漫着“静”的审美气息。无论是操琴之境还是审美之境，无论是弦上取声还是声上得意，都表明“静”在琴乐审美体验的不同层次都具有不可忽视的重要地位。“雅”况中曾说到：“但能体认得‘静’、‘远’、‘澹’、‘逸’四字，有正始风，其俗情悉去，臻于大雅矣。”这也表明了琴乐之“静”的突出地位。

其二、琴音之“清”

琴音之“清”在琴乐诸况中，主要是就琴音之美声来谈。除了“清”况中以“指上之清”为琴乐弹奏得其美声的首要条件外，在“亮”、“采”、“洁”、“坚”诸况中，对此亦有所发挥。

“亮”况中称：“故清后取亮，亮发清中，犹夫水之至清者，得日而益明也”。这是将“清”作为琴音中取“亮”的基本条件，以弹琴之“指上之清”造就清净坚实的“金石声”，而后才由“清”中取“亮”。

“采”况中又称：“音得清与亮，既云妙矣，而未发其采，犹不足以表其丰神也。故清以生亮，亮以生采。若越清亮而既欲求采，先后之功舛矣。”这里讲了琴上取“清”、“亮”、“采”的先后关系，实以“清”为基础，而又以“亮”“采”为“清”之补充。

另外，“洁”况还转引佛经上所说“若无妙指，不能发妙音”，谈琴乐取音之妙道全在指上，指出在琴乐演奏中，没有一个音不经过洗涤，没有一种指法不经过磨炼，它只能以内心清净无邪为根本，以琴音的纯净质朴为表现。（“无声不涤，无弹不磨，而只以清虚为体，素质为用。”）琴音之“清”，亦是根源于心之清净，经由弦上指下的洗涤磨炼而成的。这在“坚”况中，同样是由讲述弹琴之指的坚实入手，言及弦上取音“清响如击金石”，“左指用坚，右指亦必欲清劲”，从弹琴手指力度的把握与取音效果上谈“清”。可见，在《琴况》中，“清”况尽管是对“静”况的充实，然而一旦接触到琴乐演奏中具体的技艺方法与取音效果时，“清”的审美特质便表现得更为明显与突出了。

4. 琴况之审美意境

意境是我国古典艺术美学思想中很重要的审美范畴。涉及到琴乐审美意境，这里有必要指出，一般艺术理论视意境为

艺术形象,是审美者主观情意与客观物境相互交融而形成的艺术境界。然而就意境的审美特质来说,这仅仅说明了意境作为艺术形象的一般规律,而并没有说明它的特殊规律。事实上,并非凡有艺术形象、能做到情景交融的作品就一定有意境。王国维“词以境界为上,有境界方成高格”(《人间词话》)就并非以有情景交融的词为有“高格”。而在音乐审美中,大量的音乐作品,并非是在对某一客观事景象的描写中才能获得意境的(当然,这并不意味着在音乐审美情感体验中一概排斥由想象、联想或其他审美方式达到的情感与外物境象的交融),这里只是就音乐审美的本质规律和特殊性而言。

其实,传统美学理论中就有“境生于象外”(刘禹锡:《董氏武陵集纪》)之说;又有“象外之象、景外之景”(司空图:《与极浦书》)之议。而这在古代琴乐美学理论中就更多见了。其中即有“器泠弦调,心闲手敏。触摠如志,唯意所拟”(嵇康:《琴赋》)之言;又有“弹虽在指声在意,听不以耳而以心”(欧阳修:《赠无为军道士》)之诗;更有“鼓琴需要解意,知其意则知其趣,知其趣则知其乐”(杨表正:《弹琴杂说》)之述。可见,无论是传统的一般艺术美学理论,还是琴乐审美理论,意境的审美特质主要在于象外之意境、声外之意趣。它或借喻于象但又不囿于象,或得意于象但又终成于意。所以它是生于象外,存乎景外之境。这是我们在讲琴乐审美意境时必先谈到的一层意思。

意境作为审美范畴,最早见于王昌龄的《诗格》。在谈诗之“境”时,王昌龄将其分为“物境”、“情境”、“意境”三类。其中“物境”偏重于对客观物象的把握,虽能“神之于心”,却仍然是“视境于心”;“情境”则主要偏重于对“娱乐愁怨”之情感状

态的心理体验，由此“用思”而“深得其情”。这是由人的情感状态而构成的心之境；而“意境”则是以内心的意念来构成某种审美心境。显然，这里的“意境”概念并不同于一般审美“意境说”的“意境”概念，它着重突出的是于内心意念中构成的艺术审美境界(如嵇康琴诗“目送归鸿，手挥五弦”之意境)。它虽然呈现的是一个意念的空间，但却并非无“物”无“情”。“归鸿”即是“物”，“五弦”即是“情”。但是，若要讲它有“物”有“情”，却又仍然是一片真正无所依托悠然自得的内心境界(“俯仰自得，游心太玄”)。因此，若是从琴乐审美意境的角度讲，由抚琴中得其意趣而获得某种“唯意所似”的意境，与王昌龄讲的“意境”更相吻合，也更符合琴乐审美中“游心太玄”的意境。审美情感体验中的主观意念不必拘泥于或受限于某种客观景象而自成境界，这倒更符合音乐审美意境的特质所在吧！

当然，在《琴况》中，琴乐的审美是“物境”、“情境”、“意境”(借用王昌龄的三类不同概念)兼而有之。尽管在实际的琴乐审美中，它们甚难区分而常常合为一体，融为一境，但是，我们仍然能够从其审美的不同类型上加以细分。

简略地讲，《琴况》中的“物境”，有用琴声对水流之声的写实性的表现。如“速”况中讲“小速”的“行云流水之趣”；“大速”的“能泻出崩崖飞瀑之声”。为此，“速”况还提到历史上，先秦琴家伯牙学琴于成连，去海岛体验和感受自然之事。

在琴乐审美中，更多地是充实着一种“情境”的表现与体验。当然，就像《琴况》在“澹”况中讲的，是以淡泊之情为美。这是琴乐所特有的情感状态。并经常是与自然之境相联系的“澹”情。

琴之“意境”的体现，即所谓“得之弦外者”（“和”况）。“和”况中所述“音从意转，音随乎意，将众妙归焉”，就是将“以音之精义而应乎意之深微”作为琴乐审美之妙境。所谓“意之深微”，也就是弦外之“意境”了。在《琴况》中，唯一专讲“意境”的，就是“远”况。其最后的归纳为，“吾故曰：‘求之弦中如不足，得之弦外则有余也’。”这是为了突出“意境”的“远之微致”。并认为，只有“知音”，才能得此“意境”，所谓“盖音至于远，境入希夷，非知音未易知，而中独有悠悠不已之志”。

5. 琴况审美旨趣的简要评价

《琴况》提出琴乐审美“24 况”，并且就琴乐诸况的不同类型做了较详细的阐发，这表明它自身已经构成一部较完整的琴论体系。它作为琴乐表演艺术理论的音乐美学专著，主要是从琴乐审美的角度提出了自己的琴乐美学见解。它汲取、继承了前人的琴学思想，并做了创造性的发展，从而成为中国古代琴艺美学史上一部集大成的琴乐美学理论著作。

本文提出以“和”况为诸况之首，并结合“静”“清”两况以及诸况之关联的分析，说明“24 况”中所有关于琴乐审美的阐述，都是围绕着“和”而进行的。从对诸况切实而系统的分析中，必能得出《琴况》自己承认并贯穿全文的琴乐“其所重者，和也”的认识，确是全书的中心论旨，而“静”、“清”诸况，都是以此中心论旨为出发点，在琴乐理论上各个角度、层次作不同的阐发、引申和衍化。

对《琴况》的研究，仍然有一个关于琴乐审美思想的历史价值问题。这里需要着重指出的一点是，《琴况》中琴乐审美思想的历史局限以及在审美旨趣与理论特征中的反映，用最简单而概括的话说，就是重“和”（“中和”）而轻“情”；囿于“和”

而失于“情”。当然，这里讲的“情”，并非琴乐“中和”之情（包括诸况中的一些概念），而是从比较的和相对的角度，讲的俗乐之“情”。这是因为，在明中、后期，在充满着世俗情态格调的社会艺术思潮中，无不体现了以真情为美的艺术审美旨趣。“情”成为审美的中心。

与审美意境问题相关，比徐上瀛略晚的王夫之，其音乐思想虽属雅乐范畴，但是他的“意境”说，就相当突出和强调了主观情感在意境创造中的作用，认为诗之所以”一往动人，而不入流俗”，是“声情胜也”。甚至说，“《三百篇》之妙用，盖唯抒情而已，弗待于物发思，则虽在淫情，亦如正志，物自分而已自合也”（《古诗评选》）。

由此看来，若将《琴况》的“中和”观与意境说放到特定的历史生活环境中去，我们可以从比较中看到，与世俗音乐生活中的“主情”思潮相比，《琴况》的琴乐审美旨趣，与当时整个时代的审美气息是有相当距离的。当然，可能也正是这种“超然”的审美意识，使得《琴况》所代表的音乐审美意识，成为人类音乐活动中一种独具特色，并具有永恒意义的审美意识。而《溪山琴况》作为古代音乐表演艺术理论中独树一帜、自成体系的著作，对于了解、继承和发展中国传统的器乐艺术理论，是有其独特的美学价值的。

三、清代音乐审美意识述略

1. 王夫之的音乐美学思想

王夫之（1619－ 1692）生逢明清之际，明亡不仕。哲学著作甚丰。他的音乐思想，基本上属于对传统儒家礼乐思想的

发挥。

王夫之对于音乐的情感表现以及音调的构成、音调与言辞的关系等问题，在其《尚书引义》一些篇目的论述中，给予一定的重视。他在《舜典》中，曾反复就“歌”、“永”、“声”、“律”的相互关系与作用，谈乐的构成，作有较为详细而深入的阐发。指出“律者哀乐之则也，声音清浊之韵也，永者长短之数也，言则其欲言之志而已。”王夫之对音律声调表现情感的作用以肯定，对轻视“声”“律”作用的音乐观念以批评。他谈“律之即于人心，而声从之以生”，意在肯定“律”、“声”的作用，进而指出“文质随风会以移，而求当于声律者，一也。是故以腔调填词，亦通声律之变而未有病矣。”这其中也包含了他对语言与音乐曲调相互关系较为深刻的认识。

王夫之以“和”作为乐的审美规范和准则。他首先强调“律为和”，继而重申“直温宽栗，刚无虐，简无傲”的传统审美观念。对于音乐的表现，他所反对的是“任心”而至使情感的表现没有节制，故说“舍律而任声则淫，舍永而任言则野”，重视“律为和”的作用。

王夫子还就历史上歌诗创作中曲调与语言的关系作了专门的讨论。在创作上，他主张“先乐后诗”而反对“先诗后乐”。以音乐的情感表现作为乐歌能够感动人心首要条件。认为“今之公宴，亦尝歌《鹿鸣》”而心志所以不被感动，原因就在于“言在而永亡”，在其未“求当于声律者”。并且提出即使“言有美刺，而永无舒促”，“声无哀乐，又何取于乐哉？”此表明王夫之在音乐审美中对音乐的情感表现给以足够的重视。也是在此认识基础上，他以“重志轻律”批评了嵇康的“声无哀乐”音乐美学观念。

王夫之在《顾命》中，对老子“五色令人目盲，五声令人耳聋，五味令人口爽”的思想以批驳。他认为，色、声、味为人之情所必以求，并非求色、声、味者必丧其性，问题只是要有所节制。王夫之批评老子的思想是“徒归怨于物”而不“求诸心”。他对色、声、味感受的要求是“审知其品节而慎用之”，以其合乎于“威仪”(“威仪，礼之昭也”)。他甚至认为应在色、声、味中“自求于威仪”，即使“目历玄黄，耳历钟鼓，口历肥甘，而道无不行，性无不率”，强调审美中心的“自求”作用。他所讲的“受天下之色、声、味而正”，包含的是“受而正”的审美中的主动选择与调适。从整体上讲，王夫之的音乐思想属传统礼乐思想范畴。

2. 毛奇龄的音乐审美观

清经学家毛奇龄(1623－1713)在其《乐不分古今》一文中，针对当时儒者论乐往往崇雅抑俗的音乐观念，指出历史上以俗入雅的音乐现象，反对“尊古”、“贱今”，提出“乐重人声”的音乐审美观，认为只要是合人情之音，就应当尊重而不“自暴自弃”。这实际上反映了一种厚今薄古、肯定现实生活中的音乐(包括俗乐)审美作用的音乐观念。

3. 李塨的音乐审美观

清初哲学家李塨(1659－1733)在其《学乐录》中，就明清以来因南、北地域差别而形成的音乐风格差异，以及因此而形成的或褒北贬南或崇南抑北的音乐审美观念的差异，提出“乐之得失，惟以雅淫分，不以南北判”的音乐审美评价标准。他肯定南北音乐皆有自身品格与价值，不必以南北乐风来辨善恶，从地域文化的角度，提出一种具文化相对意义的音乐审美观念。但是，其价值评价最终又落到“惟以雅淫分”这一与乐

教行为相关的价值评价标准上来，反映其音乐观在本质上是属雅乐范畴的。

4. 江永的音乐审美观

清经学家、音韵学家江永(1681 - 1762)在《声音自有流变》(见于《律吕新论》)一章中，承认"古乐之变为新声"的客观规律，这对当时一味求古而贬今的音乐观念来说，是可取的。但是他最终仍是以周敦颐的音乐审美"淡和"说作为辨别雅俗的评价标准，虽自其理，却表明其音乐审美观念仍属雅乐范畴。

5. 汪绂的音乐美学思想

清经学家汪绂(1692 - 1759)，原名汪烜，终生未入仕途，以教授为业，从游者甚众。其著作百余卷，重在诠释经义。所撰《〈乐记〉或问》(文见《乐经律吕通解》)，通过设问答的方式，对传统儒家经典著作《乐记》的音乐思想以解释、阐述。其论述对《乐记》以及先儒注疏乃至先秦论乐诸说以评论，甚而发挥己见，有助于了解儒家音乐思想在封建社会后期的发展。

《〈乐记〉或问》以"慎所感"为《乐记》"大旨"，围绕心物、心声关系，对《乐记》的音乐思想以阐发，其中表现最突出的是作者以"淡和中正"为美的音乐审美观念。文中称"不和固不是正乐，不淡亦不是正乐"，明确地将"淡"作为对"和"的补充。认为只有具"淡和"审美属性的音乐(所谓"淡和中正之音")，才是符合其心目中理想的音乐("正乐")的样式。这种音乐审美观，实际上是将历史上"中和"音乐审美观推到了极端保守的地步。

《〈乐记〉或问》(以及《乐教》)明确提出"绝淫声而兴雅乐"的思想，并对传统雅乐审美观提出新的解释。"惟其淡也，而

和亦至焉矣”便是种新释。这些虽然是在乐教的前提下提出的主张,但实际上导致贬斥所有的世俗音乐,认为其“妖淫愁怨”,“此盛王之所不可不禁绝者也。”将此扩大到社会音乐生活的一切方面。这使得其音乐审美观在当时的历史背景中带有相当保守的色彩。

汪绂曾编撰《立雪斋琴谱》,该谱所收 16 曲均为汪绂改编或创作的琴歌。在该谱“小引”中,汪绂以“淡”、“和”为琴乐审美准则(与其在《〈乐记〉或问》中的观念一致),以琴能“养性怡情”,竭力倡导琴乐求“中和”之声,对于琴乐中“音调靡漫凶过,稍乖淡和者”,持“皆置不录”的态度,体现了鲜明的崇雅抑俗的审美倾向。在琴的创作是,他主张琴乐“依咏和声”,推崇琴歌。又以孔子学琴事说明琴乐的审美须领悟曲意,重视音乐审美中对作品意义理解的作用。

6.《治心斋琴学练要》的琴乐审美观

清王善(生卒年不详)编撰的《治心斋琴学练要》收有琴曲 30 曲,其中有王善自制曲 7 首,包括为李白《幽涧泉》和相传岳飞作《满江红》所谱的琴歌。在《治心斋琴学练要·总义八则》中,王善对琴乐审美“和”、“雅”、“清”、“静”、“圆”、“坚”、“远”、“情”八种范畴的认识,以及以“和”为琴乐审美之“首重者”,均表明其琴乐思想受到徐上瀛《溪山琴况》的很大影响。王善将“情”作为审美范畴之一,是《溪山琴况》所没有的。他以“情”为“古人创操之意”,并由琴乐中见到“哀乐忧喜”的表现为“贵”,在某种程度上透露了一种主张琴乐“贵得情”的审美观念和倾向。

7.《律吕臆说》的音乐审美观

清经学家徐养原(1758 - 1825)在《律吕臆说》中对音乐雅

郑之分的认识，与前人明显的不同处在于，他偏向于从音乐的形态、乐器的角度来谈此问题。例如他从《诗》原为风谣而提出“变俗入雅”这一重要音乐审美现象。又从乐器特性与人情体验角度，指出俗不可入雅，雅则可以入俗。由音乐形式构成的角度出发，他提出“雅俗不同，其为声调一也”的认识，以诗之工、拙来比喻音乐之雅俗，使其音乐审美观念带有注重艺术形式规律的特征。例如他在文中以戏曲艺术为例，将雅俗音乐的区别比为海盐腔、昆山腔这两类一种已经高度艺术化而另一种土俗成分更多的戏曲声腔之间的差别。他批评求雅乐却想求异于郑声的做法，认为结果是声调不成而不成其乐。大胆地提出“郑声不可废”。

徐养原探讨雅乐衰亡、失传的历史和俗乐亦可为雅、俗乐传承不息的历史音乐现象，正是力图从实践的角度证明“变俗入雅”音乐审美意识的合理性。他曾谈到，同样的歌曲，“圣人制之则雅，土人奏之则俗”，这已经触及到音乐审美活动中作品的文化功能转换的问题，即同样的乐曲，由于行乐方式的不同而具有不同的审美功能。尽管这只是思想上暗含了的并不清晰的理论认识，但是得出这种认识，却是相当可贵的。

对于音乐的审美，徐养原仍然是以“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲”为音乐美的标准（即“和”）。他以“养声”为“乐之本”，表明他仍然是从“诗言其志，歌永其声”来谈音乐审美的实现。从音乐声调构成等形式角度来看，徐养原认为“五声雅俗所共也”，并认为“今之雅乐，当以五音推六律”，表现的是为求雅而重俗的认识倾向。当然，“永其声”毕竟是为了“言其志”，这与其以“养志”为“乐之本”的音乐审美意识并不矛盾。

8.《邻鹤斋琴谱》的琴乐美学思想

清陈幼慈(生卒年不详)在《邻鹤斋琴谱·琴论》部分(包括“琴曲无古调可宗”、“曲分南北”、“弹琴忌江湖时派”、“琴本无派”诸章节),就琴乐中的古今关系、流派风格等问题展开论述。他在审美上持今乐犹古乐的看法,认为琴乐所追求的,无非是“八音克谐”、“宫商调和”,何况古时无谱,古调无处可寻。他所说的不必“泥古恪遵”,并非是不求“古意”,而是认为只“以沉重坚实为体,以吟猱宛转、含蓄停顿为用”,亦能求“古乐大音希声之旨”。“为古”仍然是陈幼慈所崇尚的琴乐审美准则,只是他认为“善乐者”即使奏今曲,只要“制曲中正”也就是达到了“古意”。这是从他的论述中能够体会到的。

在琴乐审美风格上,陈幼慈提到既有南北琴乐风格之分,也有雅正与时俗之别。他承认琴乐可以存在地域上不同的审美风格,如南之“缠绵宛转”、“幽闲适怨”;北之“慷慨悲歌,声多激烈”。他是认为无论南北乐调,都应归于“中正和平”,这些都表明了陈幼慈的琴乐审美准则与评价标准。

9.《琴学粹言》的琴乐美学思想

清琴家蒋文勋(生卒年不详)在《琴学粹言》(文见《二香琴谱》)中《昌黎听琴诗论》一文中,以琴乐审美旨趣在求雅而不在求俗,以“琴声和畅”、有“大雅”风态为美。尽管他以韩愈诗意在贬黜颖师的见解毕竟牵强,却由此表明自己的审美主张。蒋文勋论琴,较为注重琴乐演奏和审美中“虚”、“实”这一对范畴。他以书法求虚实相喻弹琴要求虚实的结合,所谓似“虚神”而“实处用功”,称“奇从正出,虚就实来”。他谈“虚”、“实”,最终是为了曲之情意的表现。弹琴“右弹如实字,左手如虚字”,“实”中有“轻、重”,亦“实中有虚”。如何运用这

“虚”、“实”，则“当体曲之情，悉曲之意”，于“若不经意”中达到似嵇康“目送归鸿，手挥五弦”那般“自得”的审美境界，是“不意而意”，不期而至。

蒋文勋以琴乐为自娱性的审美活动方式。因此他关注的并非是琴音之响亮，而是其“吟猱”、“绰注”的韵味。这也是中西音乐在审美观念、趣识上有重要区别之处。由此，他要求琴乐的表现要“含蓄其音”，“欲言又止”，并以此为琴乐之“有情”、“如美人之妙”，视此为琴乐审美特征。

蒋文勋从审美风格角度肯定琴派之分，并从琴乐是否应有文辞（如琴歌）的问题，谈琴乐的美在于其音调“导养审气，调和情志”的魅力而不在是否“有文”。这些都是值得注意的琴乐审美观。

10.《与古斋琴谱》暨《补义》的琴乐美学思想

清末琴家祝凤喈在《与古斋琴谱》暨《补义》中谈琴乐审美，注重从古琴音乐（纯器乐）的角度谈其审美特征。他概括琴乐审美特征是“以音传神”。他以情生于心发于外，认为“一切情状”皆可表现于琴音中，但是他并非是从形象的描写来讲琴乐的表现，而是从演奏者的“传神”与接受者的“会意”来谈琴乐审美的实现，实际上是从两者的关系来谈琴乐的审美。对于曲之“神”，祝凤喈以制曲“主先明题神”，即用何种音调来表现曲之内容，心中须先有所体会；演奏时“始得其神情”，所谓“得之心而应之手”。文中还讲究得琴之“趣味”，认为“趣味”来之于长期积累的心得。“神”、“趣”是祝凤喈谈琴乐审美体验时提出的两个主要概念。

祝凤喈谈琴之美善有两个角度，一是从琴乐之“德”的角度来谈，另外是从演奏中得到的平和中正审美效果来谈。从

琴乐的表现讲，他是以“疏淡平静”为琴乐美的特征，因此反复讲心要“淡泊”，曲调应“节宜疏简”，主张“音宜古淡”。其“淡和”的审美观在其音乐美学思想中占突出的地位。

祝凤喈还谈到音乐审美教育不是“以艺玩”，而是“以道合”，行为上贬斥“时俗授受，计议金资”的做法，强调“乐和人情”，将授琴视为实行审美教育的行为和过程。

第二章　西方音乐审美意识的历史与发展

第一节　古希腊时期的音乐审美意识

一、与音乐存在方式有关的“音乐”观念

音乐的审美意识，在音乐的诸种存在方式中，通常是作为音乐的观念而存在的。在表达思想观念的语言符号产生之后，早于此产生的音乐审美意识，也由此得到表述、记录并传之于后世。所以，无论是研究中国的还是研究西方的音乐审美意识，从字源学角度来了解早期的音乐观念，都是很有必要的。

来自古希腊语的名词 Mousike，在今天是多数印欧语系文化用来表述“音乐”概念名词的词根来源。根据权威辞典的说法，这个名词，“古希腊并没有用它来表示我们所说的音乐的意义。”[①] 认为古希腊并没有我们今天所说的“音乐”这个名

---

① 英国 1980 年版《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》音乐美学条目，（加）斯巴肖·特撰。转引自何乾三、叶琼芳译：《音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目》，中国文联出版公司，1984 年版，第 41 页。

词。并说,“从字源学上说,这个字意味着‘缪斯的职责’,而缪斯是掌管诗的灵感的众女神。”实际上,译文中所谓“缪斯的职责”,就是指艺术女神缪斯所做的事,其中就包括了诗乐歌舞。从这个意义上讲,Mousike 也就包含有音乐的意义在内。正像上引辞条的撰写者所说的,“在实践上,古希腊的‘音乐’包括富有想象力的一切语言和舞蹈,而用作为理论研究的对象,‘音乐’基本上是研究音阶的结构和音调的体系。但是,这种希腊与我们之间的概念上的分歧在古希腊时期缩小了。”[①]请注意,这里已经包含着古希腊的音乐美学观念与今人观念的差距。在实践上, Mousike 指的就是诗歌舞蹈,而由此中产生出来的审美观念,就是 Mousike 的审美观念。Mousike 在这里类似于中国古代音乐观念中的“乐”。可见,从起源、发生的意义上讲,“乐本体”观念是东西方(也是全人类)所共有的。欧洲人的音乐观开始并不就是“音本体”观念。这是有关中西音乐美学思想比较研究的一个重要方面。然而,辞条的撰写者,却是用今人的音乐美学观(准确地讲是今人关于音乐存在方式的认识),提出“作为理论的研究对象,‘音乐’基本上是研究音阶的结构和音调的体系。”将音乐的存在仅仅视为一种乐音形态的存在。

这样,由于对音乐存在方式理解的不同,也必然导致对音乐审美意识的内涵在认识上的不同。这是我们在这里之所以要花费一些笔墨分析古希腊音乐观念的主要原因。事实上,将音乐视为具有综合艺术特征的诗歌舞蹈以及必然相伴的观

① 英国 1980 年版《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》音乐美学条目,(加)斯巴肖·特撰。转引自何乾三、叶琼芳译:《音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目》,中国文联出版公司,1984 年版,第 41 页。

念意识的存在，和将音乐仅仅视为形态上的音阶、音调的存在，将导致不同的音乐审美意识。

总的来看，西方自古希腊以后，其音乐美学思想体系基本上是建立在音乐存在的形态论基础上的，虽然并不是没有偏离的时候，但在整体上是一直占有主流地位的。就像上引辞条所讲的，“这种希腊与我们之间的概念上的分歧在古希腊时期缩小了”。几乎在西方音乐美学思想的发展初期，这类可以称之为“音”本体的关于音乐存在方式的观念，虽然还未居有主导地位，却已形成了。可能正是在语义的衍化中，Mousike(Musike)的含义成为“歌词的‘意义载体(sinntr a ger)，即歌唱中与字音融为一体的，如今称之为‘旋律’或‘曲调’的那种东西”。[①] 由此，在对音乐存在方式的认识上(至少在一般的音乐观念上)，西方音乐美学思想逐步形成以“音”为本体的音乐存在观念。

此外，我们有必要了解，“当希腊人首先开始思考美学问题时，他们的文化已不再年轻，而是拥有了一段漫长而复杂的历史”[②]。而当我们了解到早期的古希腊艺术时，我们可以说，最早的、与宗教祭祀仪式联系在一起的古代希腊舞蹈(Choreia)，其存在方式以及概念，实际上同中国上古时代诗歌、音乐、舞蹈三位一体的“乐”，是非常相近的。根据塔塔科维兹在《古代美学》一书中的叙述，[③]被称为“Choreia”的“三位一体的舞蹈”，是早期古希腊艺术中两个门类(由诗歌、音乐和

---

① 沈洽：《基诺人关于音乐的概念行为模式及其文化内涵》。参阅王镇华、修海林、李文珍主编：《中华音乐风采录》，中国文联出版公司，1994年版，第286页。

② (波)沃拉德斯拉维·塔塔科维兹：《古代美学》，中国社会科学出版社，1990年版，第19页。

③ 同上，第24页。

舞蹈混合构成的表现艺术和包括建筑、雕塑和绘画的造型艺术)之一。"舞蹈(Choreia)这个术语强调了舞蹈的关键性作用,它由合唱队(Choros)这个词衍生而来,而这个词最初是指群舞的意思。"[①] 而一些极为重要的美学范畴例如"模仿(Mimesis)"这个术语,被认为"最早可能是出现在与狄俄尼索斯(即酒神——注)相关的祭祀中,指的是模仿以及僧侣在祭祀仪式中的舞蹈"。论者强调,在这个意义上,也就是在"Choreia"的行为方式中,"Mimesis"表示的是"通过动作、声音和语言表达情感与感受","它们表达情感而不是模仿情感"。[②] 这个词后来仍用于音乐中,直到以后用于诗和雕塑艺术中,词的初义才发生变化。可见,一个与音乐有关的审美观念或范畴的产生及其内涵,是同与之相伴的、特定的音乐行为方式联系在一起的。

二、古希腊神话中反映的音乐审美意识

就音乐审美意识而言,古希腊神话中反映的最早的古希腊音乐审美意识,往往与人类早期存在的巫术观、甚至宗教观联系在一起。这是因为在这类活动中的音乐,往往被认为具有最强烈的感染力,而最早的音乐审美意识,正是同这类活动相联系并由此产生出来的。古希腊神话传说《奥德赛》中体现的,是音乐具有让人的情感达到狂热和具有魔法与诱惑力的认识。我们并非是从音乐的"魔法"力量出发,将"声音的魔术

① (波)沃拉德斯拉维·塔塔科维兹:《古代美学》,中国社会科学出版社,1990年版,第25页。
② 同上,第26页。

观”本身视为音乐的审美意识，但是，音乐在听觉感知上具有的魅力的存在，却是音乐审美意识的重要内容。这是因为在很多情况下，感人即是美的体现。以感人为美，可以说是一种起源甚早、具有发生学意义的音乐审美意识，它是后世音乐审美意识中情感论的先源。这也是这类神话传说中隐含着的音乐审美意识。

曾多次作为欧洲歌剧创作题材的古希腊神话中音乐家奥菲欧的故事，反映的同样是音乐的情感力量。这种情感力量之所以能够成为一种美，是因为它在本质上是人的情感力量的体现，是人通过音乐，在自己的对象中肯定了自身具有的深切真挚的情感力量。这实际上正是古希腊人在世俗情态生活中体验到的那种音乐情感力量。对它的表现甚至讴歌，本身就反映了一种关于音乐情感力量的审美意识，即将具有这种情感力量的音乐认为是美的。这也是为什么音乐的情感力量，会在艺术作品中有相当突出表现的原因。

三、音乐美的本质在于数的和谐与感情的净化

在西方被称为最早的有关音乐和谐论的音乐思想以及确立音乐具有感情“净化”作用的认识，是以毕达哥拉斯为代表的学派提出来的。毕达哥拉斯学派（Pythagorasian school ，公元前6世纪—公元前4世纪），主要从数的和谐与感情的净化的角度，探讨了音乐美的本质。他们首先是从乐音（音程）的构成，发现发音体数量上的差别（长短、轻重等）与音调高低之间的比例关系，从审美听觉上的音乐谐和感与数量关系的研究中，提出该学派最为著名的思想，即：“音乐是对立因素的和

谐的统一,把杂多导致统一,把不协调导致协调。"(波里克勤特《论法规》)[①] 在这里,"谐和"作为一种音乐审美观念或者审美范畴,是建立在对音乐形态构成(如发音体数量上的物化形态与听觉感知的心理形态)的认识基础上的。该学派甚至认为,"和谐"是宇宙万物的一种属性,处于运动中的宇宙天体,也是一个结构和谐的发出乐声的物体。在这里,和谐的音乐是建立在乐音运动与结构和谐的基础上的。

从那一历史时期的音乐活动来看,"早期的希腊音乐非常简单。伴唱总是同一个声部,没有两个独立并行的旋律。希腊人根本不懂得复调音乐。但是,这种简单性决不是一种原始主义的标志。它不是产生于无能,而是有某种理论即和谐理论作为前提"。[②] 当时的民族乐器,以竖琴为代表,没有使用金属乐器和皮革乐器。乐器的声音是柔和的。这些乐音形态的构成及其特征,显然会直接影响到希腊人的音乐审美意识。例如,当他们从东方引入了吹奏乐器横笛后,最初认为这种乐器具有强烈的刺激性,但是后来实际上是接受了这种乐器的,这里反映的正是在适应过程中听觉审美观念的差异和转变。而在声乐合唱中,他们要求两个声部只有尽可能的简单,才能达到和谐的美。事实上,在音乐审美实践活动中,人们是根据自己的审美体验和某些形态上的规范,总结出像"和谐"这类音乐美学范畴,并使之具有特定的历史内容。与此同时,这种音乐审美观念,又同时反过来影响人的审美实践活

---

① 转引自朱光潜:《西方美学史》上卷,人民文学出版社,1964 年版,第 17 页。

② (波)沃拉德斯拉维·塔塔科维兹:《古代美学》,中国社会科学出版社,1990 年版,第 29 页。

动。

可见，是人在音乐创造活动中，认识和把握了建立“谐和”美的规律，并用之于诸如乐器的制作使用和声乐的演唱等音乐创造活动，在更为长远的音乐实践中建立了能够感受这种谐和美的音乐的耳朵，同时使这种美的感受在理性的提炼中升华为一种审美意识。因此，我们说，具有这种“谐和”特征的音乐，正是人的本质力量在乐音构成上的对象化，也是人的音乐审美意识在乐音构成上的对象化。

在这里有必要提到的是，从音乐的行为对音乐审美观念的影响来说，古希腊人之所以没有完全形成独立的器乐音乐类型，一方面，音乐并未从三位一体的舞蹈这种音乐行为方式中摆脱出来，就像希腊文字“Choreuein ”具有集体舞和合唱这两种含义那样，颂诗的演唱仍是最重要的音乐行为方式，另一方面，当时的音乐在艺术表现上，仍保持着与宗教祭祀的关系，例如对太阳神阿波罗以赞美的阿波罗赞歌、春季仪式上合唱队对酒神狄俄尼索斯所唱的赞美歌、在行列仪式中哼唱的韵律，这使得他们并不去发展更为复杂的乐曲与表现力，同时要求音乐在宗教性的祭祀活动中具有对灵魂的引导，而这通常不需要剧烈与狂热，而是需要共鸣中的“和谐”。这已经涉及到毕达哥拉斯学派的“净化”说。毕达哥拉斯学派尽管从数的和谐论角度去认识音乐美的本质，但是仍从音乐与人的感情生活的关系去认识音乐的“净化”作用。据有关的研究，“毕达哥拉斯确定了音乐的首要的净化作用，用音乐，用某些旋律和节奏可以教育人。用音乐，用某些旋律、节奏治疗人的脾气和情欲，并恢复内心能力的和谐”。并认为，“适当地享用音乐，可以大有助于人身健康”，这种以“净化”为名的音乐治疗，

"有用来医疗心中情欲的旋律,有医治忧郁和内心病症的旋律,……还有别的:医治愤怒、生气、内心变化的旋律,还有另一种歌曲可以治疗人的色欲"。[①] 在这里,由于音乐的"净化"功能,音乐的存在方式已经从形态的存在被扩大到在音乐教育行为与音乐治疗行为中的存在。可见古希腊最早的音乐观并非是"音本体"的观念。当然,毕达哥拉斯的"净化"说,更多地带有生理学的,而不是伦理学或美学的倾向,虽然这种"净化"从恢复心理平衡的角度看,它又的确具有美育的作用,也从另一个角度支持着该学派音乐审美意识上的"谐和"说。但是,它毕竟与后来柏拉图、亚里士多德的道德净化理论仍有着相当大的区别。

四、对和谐音乐的感性把握

同样是谈音乐的谐和,古希腊哲学家赫拉克利特(Herak-letos, 前540—前480)却赋予它以新的含义,从而显示出观念的差异并作出独特的贡献。与毕达哥拉斯学派侧重音乐数的比率关系、以抽象的数字为基础来谈谐和、侧重平衡和静态的观念不同,他是在对音响运动的审美观照中,也就是在听觉感知的基础上,认识音乐谐和本质特征。具体到音乐美学观念上,他更强调和谐产生于事物对立面的冲突。赫拉克利特认为,"互相排斥的东西结合在一起,不同的音乐调造成最美的和谐;一切都是从斗争所产生的"。[②] 他从音乐的演奏行为

① 据雅姆夫里赫:《关于毕达哥拉斯的生涯》。转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社,1983年版,第3页。

② 《西方美学家论美和美感》,商务印书馆,1980年版,第15页。

(例如弓弦乐器的演奏)加深了这种认识。他说:"(人们)不理解与自身不同的事物是如何一致的:和谐包含对立的力量,就像琴弓与竖琴的和谐一样。"[1] 这里的"和谐"观念,涉及到琴弓与琴弦的关系,具有演奏美学的意义。另外,这种观念也很可能来自于当时音乐生活中音乐风格的变化。如果说早期希腊音乐曾经在一种简单的声部关系中寻求音乐的和谐,那么,当他们的乐曲日趋变得复杂时,在音乐审美意识上也势必产生相应的变化。因此,当毕达哥拉斯学派主要从音程、调式结构、比率这些音乐形态要素发现"对立因素"时,赫拉克利特则是从乐曲高低音旋律的组合以及节奏上长短音、曲调上的展开运动来谈音乐的和谐,从而输入了和谐在于事物的冲突的变化的思想。呈现一种动态的、而非静观的认识方式。

在对音乐感觉规律的认识上,亚里士多德的学生、音乐理论家阿里斯托塞诺斯强调音乐关心的是可以听得见的,人对音乐的感受是以人的听觉能力为基础的,音乐美的原则是建立在音乐感性知觉的规律上的。他谈到,"对于一个演奏的旋律的了解,可以归结为:用听觉和理智感受一切声音中产生的一切区别——要知道,旋律同音乐的别的部分一样,是处在不断产生当中的,所以音乐的理解是以两个部分组成的,即由感觉和记忆组成的。需要感受正在产生的东西,用记忆把握已产生的东西,因为用别的方法不能跟踪音乐"。[2] 他还说:"对于音乐家来说,感性知觉的精确性几乎是基本性质,因为没有

---

① (波)沃拉德斯拉维·塔塔科维兹:《古代美学》,中国社会科学出版社,1990年版,第116页。转引自希波里塔斯:《辩驳》,Ixg;残篇B51。

② 据雅姆夫里赫:《关于毕达哥拉斯的生涯》。转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社,1983年版,第19页。

好的知觉就不能很好地叙述他完全没有领会的东西。"[①] 阿里斯托塞诺斯强调音乐听觉感受的精确性，同时驳斥了从抽象数字或从伦理角度认识音乐的观点（他仅从联想的角度承认音乐可能获得的伦理意义），是西方音乐美学史上具有心理学传统意义的早期理论形态。由于他的理论探讨，主要集中在对音乐形态的感知上，并且是在感性知觉的基础上建立其音乐美的原则，因此他的理论或可称为早期形式主义音乐美学观点。

五、音乐理念的美与心灵的美

与将音乐美的原则建立在感性知觉基础上的音乐美学思想不同，在古希腊时期，也产生有以理念的美或心灵的美为音乐美的本质存在的音乐美学思想。

古往今来，一个时代的音乐审美意识，往往具有多种理论形态，有侧重于审美感性体验的描述，也有侧重于哲学理性思辨的分析；有从历史学角度、也有从心理学角度、更有从社会学角度去研究音乐美的存在以及审美活动的变化……，当然，也有许多音乐美学理论是综合了这种种理论形态而各有侧重的。就音乐生活的变化对音乐审美意识的影响来讲，特别是在社会音乐生活发生重要变化时，往往有两种较为对立的情况，一种是与时尚合拍、适应的音乐审美意识，另一种则是与时尚有相当距离、甚至持反对态度的音乐审美意识。在这种

① 据雅姆夫里赫：《关于毕达哥拉斯的生涯》。转引自何乾三编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社，1983年版，第19页。

对立中,对美丑判断的价值标准与取向甚至可以是截然不同的,并且在一个个体或一个群体的审美判断价值标准与取向,也会在音乐生活的发展中发生变化。我们在这里提及这类问题,仅仅是为了说明一个时代的音乐审美意识,是具有多种理论形态的.

提到音乐美学上的理念美,人们自然会想到柏拉图。其实,比柏拉图稍早的代表古希腊哲学中唯物主义传统的德谟克利特(Democritus,约前 460 - 前 370)曾就人对事物的感性把握,提出将人的认识分为"真实的认识"与"暗昧的认识",包括听觉在内的五官感觉,是属于后一类的认识。他认为,由于"暗昧的认识"受到感性体验中情感的制约,甚至使灵魂受到骚动并为之苦恼,因而是不幸的。只有摆脱这种感官上的快乐而获得"灵魂的愉快",才称得上为幸福。他说:"人生的目的在于灵魂的愉快,这与快乐完全不同,人们由于误解把两者混同了。"[①] 他以灵魂上获得的快乐为"高尚的快乐",突出强调和肯定了审美体验中精神上的愉悦之情。这可以说是对于人追求愉悦快乐在审美上作出的某种区分,它已经触及到审美认识和体验中理性与感性、美感与快感的区分等问题。

古希腊哲学家柏拉图(前 427 - 前 347)在他的著作中,多次涉及到音乐美学问题。像中国的孔子那样,柏拉图的音乐美学思想并不受社会时尚的重感官刺激、具享乐主义倾向的音乐审美观念的支配,虽然这种时尚的音乐审美观念形成于当时音乐形态风格的转变之中。柏拉图的音乐美学思想恰恰是更多地体现了一种理性原则,他的形而上学理论和伦理学

① 《西方哲学原著选读》上卷,商务印书馆,1981 版,第 47 页。

理论直接影响了他那理念主义的音乐美学理论。尽管他的理论与当时的社会音乐生活并不一致，但是却使得美和艺术的观念第一次被引入哲学体系。柏拉图将艺术作品中那些容易激动情感的和容易变动的性格视为人性中低劣的部分。对于音乐艺术，他在其晚年对话录《法律篇》中曾谈到："显然，追求美妙的歌唱和缪斯的人，应该追求的不是快感，而是正确。"[①]作出了"快感"的缪斯与"正确"的缪斯的区别，从其"理式世界"的审美准则出发，柏拉图是将"快感的缪斯"排除在其"理想国"之外的。

在柏拉图那里，既有合乎"理式"的、被称为"至善至美"的绝对美，又有衡量心灵美的智慧美，另外还有作为事物美重要特征的和谐美和形式美。这些都构成了柏拉图对美的不同层次把握与认识。在这些美的不同层次中，音乐的形式美、和谐美都属于形体美的范畴。柏拉图在《会饮篇》中谈到，对美的把握，首先是从一个美的形体中领悟美，并从美的形体见出形体美的形式。由此进一步，要学会把心灵的美看得比形体美更珍贵，甚至学会见到行为和制度的美，最后进到各种学问知识，也即是"以美为对象的学问"，看出它们的美。由此看来，在柏拉图那里，美的存在不仅有形式上的，更有行为甚至制度以及美学观念上的美。

关于音乐存在的美，柏拉图曾在《斐东篇》中强调，即使七弦琴打碎了或者折断了，和谐这一看不见的、美丽而神圣的东西，也依然存在。这也就是一种音乐的理式美在观念中的存

---

① 转引自《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(一)，中国社会科学院出版社，1980年版，第24页。

在。在他那里，所谓“正确”的缪斯，就是在对音乐的形式美或和谐美的“正确”的模仿中，追求它自身“形体的美”。它正处在通向心灵美、理式美的必经之路上。

这样一种音乐观念，使柏拉图在其《理想国》的设计中，对用于培养、教育人的音乐，在形态方面进行情感特征的限定。认为应抛开表现悲哀的吕底亚式和密克索里弟亚式之类的乐调，而属于文弱柔缓的、用于饮宴的乐调，也是绝对不适用之例。柏拉图很重视音乐教育，并且重视其教育的行为方式对音乐心灵美获得的重要性。他在《理想国》中就曾说，音乐教育“如果教育的方式合适，它们就会拿美来浸润心灵，使它也就因此美化”。[①] 如果他有机会将这种理想付之于实践，那么他的音乐观念，势必会通过对乐调形态的选择以及音乐教育行为方式的选择，影响现实的音乐生活，即现实中的音乐存在方式。事实上，在许多时候，音乐的观念（包括其音乐审美意识）以及相伴的音乐行为，可以极大地影响对美的乐音形态的创造与选择。

六、音乐的“模仿”与“净化”

亚里士多德（Aristole，前 384 – 前 322）的艺术“模仿论”是其整个艺术理论的基础。他在其美学论文《诗学》中说：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是模仿，只是有三点差别，即模仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采取的方式不同。”与此相关的，在亚

① 《西方文论选》上卷，上海译文出版社，1979 年版，第 29 – 30 页。

里士多德那里，音乐美的存在，显然是与音乐创作以及审美过程中（也就是“模仿”过程中）“所用的媒介”、“所取的对象”、“所采取的方式”有关。在他看来，音乐首先是作为对人的“音调感”和“节奏感”的模仿而出现，这已经在音乐的音调、节奏与人的行为乃至心理之间建立了必然的联系。他甚至提出节奏、乐调表现道德品质的问题，从而将观念的因素带进了对音乐模仿的认识。当他在其《问题》篇中提问“节奏与乐调不过是些声音，为什么它们能表现道德品质而色香味却不能呢？”已经是在音乐的形态与音乐观念之间建立了联系。当他回答“因为节奏与乐调是些运动，而人的动作也是些运动”时，[①]他已经表明音乐形态构成与音乐行为因素的关系；而这一切，正是通过对音乐与人的内在心灵与情感生活的本质联系而建立起来的。这也是亚里士多德会在其《政治学》中大谈不同乐调对人情性影响的原因。并且，在他的美学理论中，音乐的教育作用及其道德影响，是通过美的音乐对人的“情绪的净化”来实现的。亚里士多德讲的音乐“净化”作用，在表层上讲的是通过音乐使人在内心达到和谐与平衡，但在深层上仍是音乐的道德教化作用，这也是他最为关心的问题。他曾在《政治学》中说：“如果能证明音乐对于人的道德品质起到潜移默化的作用，问题就显然容易解决了。”[②]

亚里士多德将乐调分为“伦理的乐调，实践或行动的乐调以及狂热的乐调”三种类型。其中“伦理的乐调”是最符合其

---

① 转引自朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社，1964 年版，第 63 页。

② 据雅姆夫里赫：《关于毕达哥拉斯的生涯》。转引自何乾三编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社，1983 年版，第 17 页。

音乐美的标准的。这三种乐调类型,已经涉及到音乐美的存在中的观念、行为的因素。根据亚里士多德关于道德上的"美德是一种适中"的认识来看,"伦理的乐调"在情感的表达上,或者说是在美的表现上,应是一种情感表达不过分、适中并且与心灵契合、引起快乐的和谐乐调。具有这种美的品质的和谐的乐调使人得到"精神方面的乐趣",这就是"伦理的乐调"起到的审美教育作用。

亚里士多德在其《政治学》中提出美的音乐具有三种目的,即"①教育、②净化……③精神享受"。除了前面已谈到的教育与净化这两点,关于音乐的精神享受,亚里士多德在同书中谈到,音乐"不仅含有美的因素,并且含有愉快的因素,幸福在于这两个因素的结合,人们都承认音乐是一种最愉快的东西,无论是否伴着歌词。"在这里,具道德教化作用的音乐,既有美的构成形式,也能引起人精神上的和谐、快乐享受。在这里,人们似乎听到了与中国上古"乐者乐也"音乐美学观念相仿的另一种表达。从亚里士多德在道德教育行为中规范音乐美的品质的做法中,我们可以看到音乐教育行为、观念对音乐美("伦理乐调")的构成所起到的制约作用。

第二节　中世纪神学观念影响下的音乐思想

西方中世纪的音乐,主要是在宗教领域中发展起来的。音乐属于教会规定的七门文艺中的一类,被用来服务于宗教活动。当时音乐的主要形式,是宗教仪式中的赞美歌、圣咏等声乐体裁。音乐作为人的艺术活动方式,不可避免地要投入于人的情感、意志等心理因素。而对教会来说,世俗的情感及

其艺术表现，是不允许在教会活动中表现出来的。教会文艺从其神学观念出发，势必要抵制和削弱艺术的情感力量。中世纪史上曾经持续数百年的捣毁偶像以及破坏古代雕刻、壁画等文物的清洗运动，就表明了教会对艺术表现世俗生活情感的仇视。

在当时教会的、具神学性的音乐观念影响下，教会中的音乐创作便出现了推崇声乐而压制器乐、在教堂中只能唱歌而不能演奏器乐的音乐现象。弦乐的技巧被认为是淫荡的，是迎合人性的低劣情绪。这类神学性的音乐观念，自然会影响当时音乐作品的构成方式，例如，音乐作品中的歌词被认为是占主要地位的，音乐观念的地位被抬高。而作为音乐特有要素的曲调，却被忽视或者被有意识地摆在从属的地位上。乐器的演奏由于缺乏歌词的说明而被认为没有灵魂，而歌唱则能通过对上帝的赞美，唤醒人的灵魂，涤除邪念、驱除魔鬼。由此在中世纪教会音乐美学思想中，形成一种重声乐轻器乐、重歌词轻曲调、重说教轻情感的音乐观念。并且这种音乐观念在当时的音乐实践中，是极大地影响了音乐的创作与表演，例如教会活动中的音乐行为方式、教会音乐的形态特征等等。

但是，由于教会毕竟需要利用音乐对人心理上的影响，为宗教活动服务，所以，音乐在整个中世纪的教会艺术中，比起其他艺术，一直受到特别的关照。不少当时的哲学家、教会僧侣在对教义乃至音乐的阐述中，也发表了不少关于音乐美学理论的见解与观念。但是从整体上看，中世纪教会的音乐实践中，音乐的观念在其中起到重要的作用，长期并且深刻地影响着当时的音乐行为与音乐形态的构成。

一、"来自神明的理式"的观念化的音乐美

新柏拉图主义的创始人普罗丁(Plotinos,205－270)作为古代与中世纪交界时期的人物,是中世纪宗教神秘主义的始祖,也是为基督教哲学和美学铺平道路的第一个人。他的美学思想曾有力地影响了中世纪欧洲的美学思想和审美趣味。其美学观念在长时期内对欧洲宗教艺术的发展起了支配作用。

普罗丁认为,"一切事物之所以美,都由于理式",① "物体美是由分享一种来自神明的理式而得到的"。② 这就将这种"来自神明的理式"的美的存在,首先提升到了超乎一切事物具有的、感性的美之上的地位。在其门徒整理的《九卷书》中,普罗丁在《论美》一文中说,"至于最高的美就不是感官所能感觉到的,而是要靠心灵才能见出的。"因此,普罗丁是在远离感官体验的地方寻求最具本源性的美的存在,甚至轻视感官的体验及对事物的审美。当然,普罗丁并非完全否认可感世界的美,只是认为它次于理念世界的美。

美在普罗丁那里,既有从感觉可把握的物体美(如乐调、节奏的美),又有靠心灵才能察觉出的美(如行为、事业、道德、学术的美),还有需靠心灵才能见出的"来自神明的理式"的美。就美的存在而言,普罗丁区分了这样三个层次。与我们所要了解的普罗丁的音乐美学思想相关,有必要指出,普罗丁

---

① 转引自《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第58页。
② 同上,第54页。

并不像后世一些神学家完全排斥感性的美，他仍然承认被感官感知的事物可以是美的。他在《论美》中说："美主要是通过视觉来接受的。就文词和各种音乐来说，美也可以通过听觉来接受，因为乐调和节奏也是美的。"[①] 然而对于"是什么使得视觉在物体中见出美，听觉在声音中听出美呢？为什么一切直接联系到心灵的东西都美呢？"这些问题，普罗丁提出，"美是由一种专为审美而设的心灵的功能去领会的"[②]，审美的心灵"凭理性断定它美，认识它、欢迎它，仿佛和它很相契"。[③] 在这里，普罗丁已经提出了要认识美，必须要有能够审美的心灵这样一个前提的思想。只是他认为，物体的美是要由心灵去把握的。而审美的心灵是"凭理性断定它美"，此理性即"来自神明的理式"。

普罗丁曾以雕塑为例，谈当雕塑家完成的"已由艺术按着一种理式的美而赋予形式的石头之所以美"，"是由于艺术所赋予它的那种理式"，这种理式在被贯注到顽石里之前，"就在已构思的心灵里。理式先存在于艺术家心里"。普罗丁还认为，雕刻家"在心里原构思的这种美(比起体现于雕像的美)要高得多"，也就是说，存在于构思的心灵中的理式的美，要比雕像的美，"必然更高更真实"[④]。与此同理，有关音乐的美，普罗丁认为："感官可以察觉到的和谐音调，是由感官察觉不到的那些和谐音调形成的，通过那些感官察觉不到的和谐音调，心灵才能见出音调的美，因为它们把同一性带到一个和心灵

---

① 转引自《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 53 页。
② 同上，第 55—56 页。
③ 同上，第 54 页。
④ 同上，第 60 页。

不同的领域里。”[1] 他还说，“凡是真正知觉到了理智世界的和谐的人，只要是有一点音乐感的话，谁能不感到可感的声音之中的和谐呢?”[2]

实际上，当普罗丁说心灵中的理式的美，要比从艺术品感受到的美“更高更真实”时，也就是肯定了这种美存在于“理智世界”。当然，普罗丁所说的“同一性”问题，至少表明在他看来，感性的“和谐音调”与理性的“和谐音调”有一种对应的关系。只是他将属于“理智世界”的音调美的存在视为本源性的，这使得他的音乐美学思想带有浓重的神学色彩。

二、谐和美存在的“数”论基础

中世纪的教会神父借用古代关于音乐的“数”概念，以此作为关于音乐本质的认识基础。但是这与历史上毕达哥拉斯学派以数的和谐为美的本质、并从音乐与人的情感生活关系来考虑音乐的存在并不相同。在教会神父那里，音乐在宗教活动中的存在，仅仅是用来帮助宣扬教义，影响人的灵魂。他们对数的强调，以及对具有数的和谐特征的音乐的肯定，是同鄙视世俗音乐情感的认识联系在一起的。这是首先需要说明的。但是，就对音乐美的存在从数的角度以探讨来说，仍产生有一定的理论成果，这方面，中世纪基督教神学的重要人物圣·奥古斯汀(S.A.Augustinus,354-430)，其思想具有代表性。

圣·奥古斯汀认为，音乐听觉美的存在，就在于音乐形态

① 转引自《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 55-56 页。
② 转引自罗素:《西方哲学史》上卷，商务印书馆 1982 年版，第 367 页。

本身的数的关系。他在《论音乐》一书中探讨音乐与数的关系时说："美丽的东西所以使人喜欢，就是全靠有数的关系，正如我们已经指出的，数中显示了追求相等的意志。所说的意志不只显示在属于听觉的美中，或物体的运动中，而且也显示在可见的形式中。"[①] 当然，并不是所有的数关系都可以构成美。奥古斯汀还将事物的美定义为"和谐"或"整一"。只有通过数关系显示出整一、和谐与秩序，才是美的。从数的关系上去寻找美，导致中世纪的理论家倾向于专心研究、计算及说明音乐的比率的方法。奥古斯汀甚至认为世界也仿佛是由上帝按数学原则创造出来的。朱光潜在其《西方美学史》中曾专引了奥古斯汀的一段话："数始于一，数以等同和类似而美，数与秩序不可分。"看来，在奥古斯汀那里，美的事物的存在，不仅与数相关，并且也与这种关系中的和谐、整一、秩序这些特征有关。他还曾说到："我观察到一种是事物本身和谐的美，另一种是配合其他事物的适宜。"[②] 在这里，事物的美，不仅与其自身的和谐、即其内部的数的关系有关，并且事物的美还存在与其他事物的"适宜"关系中。这里，奥古斯汀对美的事物的认识，不仅包括对美的事物自身的认识，并且也已扩大到与其他事物的关系，即一个事物的美，它的存在，除了自身的性质外，还与它与其他事物的"适宜"关系有关。对于完整认识美的事物的存在而言，这无疑是一个较为深刻的思想。

但是，就像圣·奥古斯汀毕竟是在神学领域中谈音乐美的问题那样，他的建立在数的基础上的谐和美（例如音乐的谐和

① 圣·奥古斯汀：《忏悔录》，商务印书馆 1963 年版，第 64 页。为使引文意思更确切，现将原译文中的"数字"、"数字关系"均改为"数"、"数关系"。
② 同上。

美),并非仅仅是对象本身的一种属性,而是体现有一种"意志",所谓"意志"作为精神的存在,"显示在属于听觉的美中",其根源仍在于神的启示。所以,他在《忏悔录》中谈到,由人的官能接触、感受到的美,只是一种"次要的美",而它与"创造万有的天主"那里的"天上的美好"相比,是微不足道的。也正是因为此,他在其《论自由意志》一文中,表达了对世俗生活中"许多人以歌唱或丝弦之乐为乐"而"快乐忘形"现象的鄙视,而对"以上帝为乐"、"以稳固、不变、最优美的真理为乐的人"大加称道。在这里,他区分了不同的音乐美的存在,但是同时强调和肯定了精神性的、天上的美,而轻视感官性的、世俗的美,反映其音乐美学思想的神学特征。

在中世纪神学体系的音乐思想中,音乐的存在及其分类经常呈现为上帝的、或者宇宙的音乐与人的、世俗的音乐的对立。中世纪另一位重要的思想家波埃修(Boethius,480－525)曾经谈音乐可以分成三类。他说:"有三种音乐:宇宙音乐,宇宙的'和谐'或秩序;人类(体)的音乐,高尚的、健康的身心次序;以及应用的音乐,人们所作的,可以听到的音乐。"① 在这三种音乐中,实际上,只有第三种音乐是能够被感知的音乐,是一种感性的存在,而前两种,不如说是音乐的理性存在,即音乐的"和谐"、"秩序"原则。在宇宙,是宇宙的和谐与秩序;在人体,是人的身心和谐与秩序。这里所说的"和谐"、"秩序",是抽象出来的音乐原则,而不是可感可知的音乐形态本身。没有疑问,"应用的音乐",也同样具有"和谐"、"秩序"的

---

① 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社1983年版,第26页。

特征。这样的分类，反映的是一种认识，即：只有“通过理智掌握音乐的本质时，那个人才是音乐家”，[1] 因为，在波埃修看来，由听觉感受到的东西，“是变幻无常的、含糊的、不固定的”。[2] 于是乎，只有音乐的理性存在，才是音乐的本质存在。

这种音乐哲学美学观影响到当时对教会音乐的认识，结果是，在教会中人们关心的是将旧约和新约与天体音乐和人体音乐、四部福音书与四线谱的体态的比较，而对音乐的情感因素缄口不谈。只是在涉及到对应用音乐（例如声乐、器乐）的具体选择时，教会神父才由对音乐的理智的把握角度出发，以低级的、感官的、器乐的、世俗的音乐与崇高的、理智的、声乐的、神圣的音乐相比较。在教会音乐活动中，由于赞美诗以诗篇的唱颂来表达对上帝的赞美，并且颂歌也是以人声来表达，因而被神父们承认。但是在观念上，旋律只是为歌词作说明的，音响的外形是从歌词中得到暗示的。与此相比而言，器乐的纯感官性以及对人情绪的直接影响，是受到忌讳的。即使圣咏的歌唱仍需用乐器伴奏，至多也只能被视为教会音乐中的调味品，在道德上仍属不够格的艺术。

三、音乐感性存在的认识与教义的冲突

神学家由其神学化的音乐观来看待音乐，将音乐纳为教会的奴婢。但是，音乐毕竟以其感情的力量作用于人的内心世界。神甫们也很难将音乐的自由精神与情感力量禁锢在祭

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 27 页。

② 同上。

坛的锁链上。因此,对音乐感性存在的认识与教义的冲突,也是不可避免的。

意大利神学家、经院哲学家圣·托马斯·阿奎那(Sainu Thomas Aqainas,1226 – 1274)虽然也免不了用基督教精神来解释音乐,将感性美归于神的美。但是他承认,"与美关系最密切的感官是视觉和听觉,都是与认识关系最密切的,为理智服务的感官"。这里,虽然视听感官仍是"为理智服务的感官",但是,却是"与美关系最密切的感官",承认了在美的构成中,视听的感性体验与理智的心理体验是不可分的。比过去的神学家贬低艺术感性美的思想跨进了一大步,在认识上更完整了。他谈到的"凡是单靠认识到就立刻使人愉快的东西就叫做美",已经触及到艺术审美意识活动中的直觉问题,并且肯定审美体验必然伴随着感性的愉快。

英国僧侣哲学家罗吉尔·培根(Roger Bacon,1210 – 1292)抛弃传统旧说,将音乐看成首先是由感情来体验的声音的科学,并以此作为评价、理解音乐的出发点。他提出,"音乐只和感性感受的东西打交道,和声音与发音的运动有(相)联系",这种认识实际上将音乐的存在,拉回到听觉感性的存在这一音乐形态的存在方式上来。所以他完全否认了所谓"宇宙音乐"的存在。

在音乐实际生活的转变中,也产生了一些新的音乐思想。曾对音乐记谱法进行改革的意大利音乐理论家规多(Guido,约 995 – 1050),明确反对波埃修等人以抽象的、纯数学的态度对待音乐,认为这对歌唱的人无甚助益而只对哲学家有益。这使他的音乐观从纯思辨中走出而更富于实践性。他有一些高明的见解,例如,他认为"音乐也和多样化的民族性与情绪

处在某种关系中；什么东西，这个人不喜欢，别一个人却可能喜爱它；一个人喜欢声音的和谐，另一个人可能喜欢各种不同的声音；这个人由于心境不同要求从容不迫和戏谑的温柔，另一个严肃的人需要严格的歌词，第三个人可能像个疯子，以复杂的、精巧奇的、艰深的旋律为享受，每个人都认为那个适合他天生性格的歌调是最悦耳的。”① 这里，规多是从人的性格、喜好、心境、情绪乃至民族习性和文化相对的认识角度，考虑音乐与人的关系、考虑音乐美的存在。可以说，在对音乐的情感性质的认识上，在对音乐美的判断上，他的思想对今人仍具启发，在当时体现了一种新的音乐美学观。

第三节 文艺复兴时期人本主义思潮中的音乐审美意识

文艺复兴时期的音乐美学思想，主要反映于欧洲 15、16 世纪音乐家的理论著述中。当时的艺术思潮与中世纪最根本的不同处在于，在力图建立一种崭新的文化模式的努力中，人们追求表现现实生活中人的思想情感，认识自身，发展个性，追求人的解放与自由意志的表现，将人的思想从宗教的枷锁和封建的桎梏中解放出来。这种被称为“人本主义”的艺术思潮在艺术领域的直接影响，便是形成新的文化行为方式，将艺术从宗教的殿堂中解放出来，将绘画带进画廊、将戏剧带进剧院、将音乐带进音乐室、客厅乃至郊野。艺术家的创造性才能

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 28 页。

得到重视。音乐因其世俗性与娱乐性在社会文化生活中占有重要地位。与普遍的对音乐艺术的爱好相适应,音乐审美意识在音乐的创作、欣赏和评价活动中也表现得相当活跃。并且同时产生了与以往不同的新的音乐观念。在音乐美学思想方面,尽管中世纪以来关于音乐本质的数和谐理论并未完全消失,但是关于音乐的感情内容说却开始占据理论上的优势地位。音乐的表现在现实生活中,更是被人们普遍认为是一种感情的语言。

当音乐的情感论被人们普遍接受的同时,人们虽然很少去考虑音乐的存在方式是什么,或者考虑其音乐审美意识的理论前提是什么,但是在这类理论的表述上,却已经表明了某种关于音乐存在方式这一理论前提的看法。在当时的音乐审美意识中,无论是“理式的音乐”、还是“宇宙的音乐”,都已成为旧说。对于音乐,人们最主要的认知对象,就是和声、旋律、调式、节奏这类形态的存在。其音乐审美意识,也正是在这样一种认识基础上建立起来的。如果将文艺复兴时期形成的新的音乐美学观念视为西方近代音乐美学发展的开端,那么,这种开端的最重要特征,就是将音乐的认知对象,集中于音乐的形态、也就是今人一般讲的“音乐本身”。从而真正确立了一种堪称为“音”本体的音乐哲学美学观念。

有关“音本体”观念的发生,从某种程度上讲,可以说这是一种“器乐化”的音乐观念。中世纪神学领域的音乐美学思想虽然突出强调了“理式论”与“数论”,但是由于僧侣们在对待音乐的实用态度上,是重声乐而轻器乐,要求加强语言与音乐的结合,因此,更主张一种音乐的“综合性”。而当器乐音乐逐步在音乐体裁形式的发展中越来越具有主导性时,“音本体”

观念也必然随之逐渐被强化。尽管文艺复兴时期音乐的情感表现仍处于当时音乐审美观念的中心位置，但是，在“乐本体”与“音本体”观念同时存在的情况下，却已经开始展现出“音本体”观念强劲的发展势头。

一、根据听觉感性确立的分类方式

音乐的分类方式，实际上反映了关于音乐存在方式的认识。在文艺复兴音乐美学原则逐步形成的过程中，无论在音乐理论研究、还是音乐的创作、表演、欣赏等行为中，不少音乐家都要求恢复作为人的音乐的情感性质，并且从观念上将音乐从中世纪理论中那种超乎人的听觉感性知觉之外的“天体音乐”，以及由数与秩序的关系去把握音乐的认识中解放出来。这方面，荷兰音乐理论家约·廷克托里斯(J. Tinctoris, 1435 - 1511)就批驳了天体谐和说，并由此进而否定了关于音乐的谐和是与天体的谐和一致的看法。他在其论文《关于音乐的作用的总结》中，分析了音乐的诸种情感意义与作用后说：“无论什么时候，无论是谁也不能说服我，使我相信：离开发音就不可能想象的音乐谐和，是从天体的运动中产生的。”① 这里，音乐是听觉可以把握的认识对象，音乐的本体，也就是“发音”的本体。与中世纪最具影响的、波埃修的关于“宇宙音乐”、“人类(体)音乐”、“应用音乐”的音乐分类说不同，在廷克托里斯的音乐分类中，唯有被人耳接受、听得见的现实的音

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 40 页。

乐，才是被承认的。他将音乐分为和谐的（声乐）、有机的（吹奏乐）与节奏的（器乐）这三类。虽然这种分类有当时的局限，但是其原则却是明确的。

在16世纪，这种分类原则作为人本主义美学原则的一个部分，得到进一步的确立的表现。这方面较为突出的人物有西班牙作曲家音乐理论家萨林纳斯（SaLinas，1513 - 1590）。他以音乐的划分是以人在音乐审美中主体地位的确立、认识能力为出发点，区分了三种音乐：①纯感官的音乐；②以理智为对象的音乐；③既以感官、又以理智为基础的音乐。对于第一种音乐，萨林纳斯指的是像鸟儿歌唱那样的自然音响，“只用听觉来感受，不要求理智来参与……在实质上，它甚至不能叫做音乐”。第二种音乐，是“只以理智为对象的音乐”，“古代人所说的宇宙音乐和人类（体）音乐可以理解为这种音乐，它的和谐不是通过听觉的愉快来感受，而是通过理智来感受的；它所提供的不是声音的混合，而是数字的对比。这是隶属于天体音乐和表现灵魂的能力的音乐。”对于人本主义音乐思潮而言，萨林纳斯实际上承认的是第三种音乐，即“处在以上所说的两种音乐中间的音乐，是既用听觉又用理智讨论的音乐，这就是古代人称为器乐的音乐”。[①]由此分类看，萨林纳斯一方面在这类区分中给人所创造的、用人的听觉和理智去感受的音乐以肯定，另一方面，是将可由听觉与理智感受和认识的“器乐”作为音乐的本质存在来看待。其认识既具有认识上的完整性，认为人对音乐的把握在于感性与理性的综合而不偏

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版，第39—40页。

于一端，又将人对音乐的认识限定于其“器乐”性的本质特征。这是在三种音乐的区分中，肯定了真正具有人本意义的音乐。

二、对音乐的快乐与和谐的追求

由于文艺复兴的艺术家将音乐看成为尤其具有感情意义的艺术，因此，对于音乐的审美，也完全以唤起快乐的情感为转移。而快乐的情感体验，自然来自于听觉上的感受。在确立了音乐的听觉审美特征以及音乐存在的形态特征之后，对于音乐审美的要求和认识，便自然转向对情感体验上的快乐与和谐的追求。我们可以发现，当时有这类主张的音乐家，无一以不是以听觉感知的存在为对象来探讨音乐的情感力量，也就是从音乐的和声、旋律、调式、节奏这些形态因素来谈音乐审美的快乐与谐和。

意大利音乐理论家、作曲家查理诺（G. Zarlino, 1517 - 1590）认为音乐的审美，首先得依赖于耳朵，听音乐的耳朵能够在感官上发现诸如大三和弦的愉快感与小三和弦的悲痛感之间的对比，以及各种调式的不同类型和特征。在对音乐表现情感的追求上，他要求和声与节奏在感觉上适应歌词题材的总的富有表情的调子。[①] 查理诺非常重视音乐的和谐，认为“如果谁不喜欢音乐的和谐，那么他就是在某种程度上缺乏和谐，并且在和谐方面是一个无知的人。”[②] 查理诺还从音乐

---

① 参阅何乾三、叶琼芳等译：《音乐美学》，中国文联出版公司 1984 年版，第 51 - 52 页。

② 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 35—36 页。

审美中获得快乐、愉快的情感体验角度去谈音乐审美中“和谐”感的产生，他所谈的“在音乐上尝试自己的力量”，就是将音乐审美中人的快乐情感体验与音乐情感表现的对应，视为对自身力量的肯定，证实在音乐审美中，主客体之间的双向交融对审美“和谐”感获得的积极意义。

关于音乐的快乐与和谐的思想，在当时是一种颇具普遍意义的认识。荷兰音乐家廷克托里斯在谈到音乐的协和与审美听觉的快乐时说：“和声，这就是由于一个声音配合另一个声音所获得的一些愉快性。”“协和音是对听觉来说感觉愉快的各种声音的混合”，“不协和音是按照天性使耳朵感到不快的各种声音的混和”。[①] 这是从音乐的形态构成（和声）与人的听觉感知的自然相合，从乐音与人的审美听觉判断（愉快或不愉快）的关系上，说明音心互应（和谐）与审美主体情感体验的关系。

值得一提的是，瑞士音乐理论家格列利安（H. Glareanus，1488－1563）明确提出“音乐是快乐之母”，并且极力推崇世俗民间音乐，指出“为多数人的快乐服务的东西，比为少数人快乐服务的东西有益得多”。指出民间“不论单声部旋律也好，单声部的调式也好，都比多声部歌曲的应用广泛。……带有适当歌词的、出色的、辉煌的单声部旋律，可以对大多数人（无论受过教育和没有受过教育的人）提供愉快。”[②] 这是从审美情感的普适性角度进行的审美价值评价。

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 41 页。

② 同上，第 41 页。

三、对情感表现的追求与音乐表现方式的变化

人文主义者对音乐情感表现的追求，在世俗音乐乃至宗教音乐内部都有较之以往突出的体现。在当时人文主义者的观念中，音乐以其情感的力量，影响人的精神、个性、意志、行为等。这类音乐观念，对当时音乐创作的影响，是多方面的，尤其是促进了音乐创作体裁形式的多样化。当时最具文艺复兴特点的音乐体裁"牧歌"，在意大利作曲家杰苏阿尔多(Gesualdo，1560－1613)的创作中，被赋予注重于抒情的心理刻画，着力于个人感情体验的表现。与此相似，从多声部声乐艺术发展来的器乐曲"康佐涅"(Conzone)，产生了富有个性与表现力的主题，手法丰富，结构完整，后来逐步向近代奏鸣曲演变。那些从民间世俗舞蹈活动中形成的舞曲，也产生了多类组合形式而形成了组曲。这些新的音乐体裁的产生，无不与音乐表现世俗生活情感手法的多样化有着密切的联系。

在音乐表演方面，无论是声乐或器乐的表演，那些歌唱家、古钢琴家、风琴家、小提琴家，均以富于"装饰"的演唱与即兴演奏来体现演奏者的创作主动性，以及独具个性的演奏方式。人们承认具有创新的意识的音乐表现，在这种音乐审美观念的驱使下，歌唱家、演奏家们在原作的基础上，以各种"装饰"、即兴手法使音乐主题变化多样，扩大了音乐美的表现力。

对于创作的出新，意大利作曲家、"佛罗伦萨之家"成员之一的加里雅诺(Gagliano，1582－1643)曾谈到，"会发生这样的情况：由于在作品里不遵守规则可能产生不小的美。有些人对我说，在辉煌的建筑物里有许多这样的例子。在音乐中，

特别在我们高度尊敬的那些伟大人物的作品中也可以遇到这样的情况。这种不端正的美，只能在经验的基础上加以理解。”[①] 这里，他首先承认这种所谓“不遵守规则”的“不端正的美”，属于新的创造，并且随后指出要从音乐听觉审美经验的角度，去理解这类作曲技法上的“犯规”。当这种新的美的形式具有审美的普适性时，便会使音乐艺术获得新的发展。

当人们将音乐作为一种独立的声音的艺术而对待时，便会为追求某种情绪在音乐上的表达而淡化非听觉的音乐因素，这在声乐（歌剧）艺术中，往往会表现为对歌词的依从关系，而比较注重于音调自身的展开与变化。意大利作曲家、“佛罗伦萨之家”成员之一的卡契尼（G. Gaccini, 1545 – 1618）就曾提到当时出现的一种容易让人“醉心”的音乐，他称“这种音乐不让人听见歌词，消灭了思想，破坏了诗词，时而拉长音节，时而缩短音节，以便适应把诗歌弄得支离破碎的对立。”[②] 对此，卡契尼显然是不赞同的。但这毕竟反映了一个较为极端化的事实，而这主要是一种偏面强调其听觉上的“音乐性”的审美观所致。歌剧中音乐与诗歌的这种矛盾，在后来西方歌剧的历史发展中，甚至成为富于争论性的问题。这里表明，一种音乐审美观可能通过创作直接影响音乐曲调乃至整部作品风格的构成。卡契尼所说的这类情况的产生，可能是由于当时的声乐创作或演唱过分追求音调的变化与情感的表现，以致于为了听觉的特殊需要而牺牲了诗歌。这也可能是新的音乐表现手法在摸索、尝试过程中不成熟形态的反映。

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 38 页。

② 同上，第 37 页。

追求音乐情感的充分表达的新的音乐审美观念，在音乐实践中，甚至影响到音乐参与者及其行为。例如，在中世纪的神父面前，妇女是被禁止从事音乐的。而在这时期的音乐生活中，妇女们在音乐生活中发挥了积极的作用。人们发现妇女在声乐演唱中，由于善于在 forte（强）和 piano（弱）的时候加强和减弱自己的声音，并且能温柔和轻微地吟唱一些经过句，因此被认为最擅长表现充满温顺情感的音调。文艺复兴时期的妇女，以女性特有的感觉力与音色，表演精彩的器乐与声乐作品，这些在当时的许多绘画作品中均有所反映。由于女性在音乐活动中的参与行为得到从未有的扩大，这使得女性对音乐活动的投入，成为显示当时个性解放的重要文化现象。

第四节　17 世纪理性精神影响下的音乐审美意识

西方近代哲学精神可以说是从 17 世纪开始的。这一时期的主要哲学家、思想家以理性的态度批判地验证和在观念中重构世界，从而形成自己时代的思想特征。这一新的时代精神体现为理性的觉醒，理性成为科学和哲学中的权威。在文化艺术领域，人们在认识上也要求对事物以理性的把握和验证。在音乐美学观念的发展上，人们受益于自然科学、人文科学中的诸种理性研究的成果（诸如物理学、心理学、修辞学等），从新的角度，以新的眼光认识音乐的审美现象及其规律，从而提出新的艺术美学见解。音乐美学思想中数谐和论的重提，并非是古希腊音乐思想的复现，其认识实立足于新的自然

科学成果与当时的音乐实践。对于音乐审美现象的认识，不是仅仅局限于对音响客体的认识，而是将着眼点主要放在对人的心理能力的认识上。在认识上具有的深度，也不是往昔能与之相比的。虽然在当时的理论思维中，音乐的存在仍是以形态的存在为其本体，但是由于认识的重点转向人自身的心理能力，因此，对于音乐的存在或者音乐美的存在的认识，必然导致在音乐审美主客体的关系中去探讨其本质存在，而使其认识极富启示性，具有较高的理论价值。

一、感性的和谐与心智的和谐

作为哲学家、数学家与天文学家的德国学者凯普勒(J. Kepler, 1571 – 1630)曾在《宇宙和谐》中指出和谐是一条包罗万象的宇宙规律。一切事物，包括乐音、音程和行星的运动，都服从这条规律。这里虽反映古希腊数和谐论体系宇宙主义音乐观，似乎是音乐理念精神的重现，但这并非复现，而是有其科学理性精神的现实基础。关于音乐的和谐，凯普勒在《宇宙和谐》中表明的看法是，似乎有两种音乐和谐的存在，即感性的和谐与心智的和谐。前者包含在可感的音乐形态中，后者则存在于心灵中，属于心智的能力。

关于感性的和谐，他说："可能存在各种声音，但是在这些声音之间并没有建立起数学上精确的比例决定的精确的序列之前，在这些声音之间是不会有任何和谐存在的。"① 在这

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 43 页。

里，凯普勒区分一般声音与音乐的声音（音声）的不同，在于有无其数学基础（比例与序列），认为和谐是音声特有的属性。这是关于音声存在前提的认识。

凯普勒还谈到："在可以感觉的对象里找到适当的比例，这就意味着在可以感觉的对象中发现、认识和揭示这种比例与存在于我们心灵里的最真实的、和谐的某个真正的原型相同。"[①] 这是认为，作为感觉的对象的音声的和谐，与听音乐的人心灵中存在的和谐的原型，是相对映的。心灵不仅同样具有和谐的"精确的比例"，而且它还是检验音声是否和谐的一个最可靠的审美尺度。因为在凯普勒看来，心灵的和谐是"最真实的"，是"真正的原型"。由此看来，在音乐审美的主客体关系中，凯普勒似乎更强调的是心灵把握和谐的能力。凯普勒强调了心灵、理性的作用，但忽视了感性实践对于心灵和谐原型形成的重要作用。

凯普勒在论述音乐感性的和谐与心智的和谐的同时，进一步提出音乐审美中"高级的能力"与"低级的能力"这两个不同层次的感知能力。[②] 前者是能够按照人的意志与愿望行动的高级心智能力，它能够发现和揭示音乐和谐关系的精确比例，并且能在审美情感体验中要求智慧、意志这类理性活动；后者是属于人本来就具有的低级感受能力，它是与听觉本能相结合的，未经教育的儿童也能感受声音的和谐。例如人耳的构造能证明，人具有在生理上对和谐与不和谐音声的反映能力。至于后天培养的对音声和谐的感知力，在很大程度上

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 43 页。

② 同上，第 43—44 页。

意味着心智和谐感知力的全面发展。在这两者中，凯普勒强调的是心智的和谐感受力，由此反映他音乐美学思想中的唯理论倾向。

二、以心理判断为转移的音乐审美认知态度

17世纪，在唯理论哲学和心理学发展的影响下，音乐美学的哲学意识中是理性主义占了上风。法国唯理论哲学的建立者笛卡尔(Rene Descartes，1596－1650)正是以唯理论来证明音乐的主情性质。他在《音乐提要》(《Compendium of music》)一书中，将声音的美溯源到声音的愉快，又将声音的愉快溯源到声音与人的内在心理状态的对应。其思路是在音心的对应与审美情感的愉快、审美情感的愉快与音乐的美不同关系之间建立联系。以音心对应和愉快情感的产生作为音乐美产生的条件。由此，笛卡尔以人声为最愉快的声音，“因为人声和心灵保持最大程度的对应或符合”，[①] 在他看来，声音的美首先在于它与人的心灵的对应和一致，在此基础上，才会有审美的愉快。

笛卡尔对艺术的唯理论态度，并不仅在于他确认音乐的目的在于激起人的情感(这同样被视为音乐的意义)，并且还在于所有这些激情必须是有条理的、处于平衡状态的、和谐的，这种美好的音乐应当是简单明了、合乎比例的。这种理性态度甚至导致他在《音乐提要》中对音程、节拍的比例关系作数学的分析，并且试图用某种图式，图解式地陈述音调和音程

① 转引自朱光潜:《西方美学史》上卷，人民文学出版社1963年版，第167－168页。

的条理性以及相互关系。这被有关的研究者视为“以理性主义的态度对待一切知识的一种例证”。[①]

笛卡尔认为，“一般地说，所谓美和愉快所指的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系”，不但指出美存在于心灵与对象的关系之中，同时也指出了心灵的判断对美的构成的重要作用。但是，笛卡尔的认识并不停留于此，他还认识到，对美的判断，“人们的判断既然悬殊很大，我们就不能说美和愉快能有一种确定的尺度”。[②] “按理，凡是能使最多数人感到愉快的东西就可以说是最美的，但是正是这一点是无从确定的。其次，同一件事物可以使这批人高兴得要跳舞，却使另一批人伤心得想流泪，这全要看我们记忆中哪些观念受到了刺激。”[③] 这里，笛卡尔提出的是音乐审美的不确定性问题。这里，审美感受的相对性，实质上仍是基于心灵判断的主观感受，这并非是放弃了理性主义立场，而恰恰是理性、观念对心灵的制约和影响所致。他强调的是音乐审美中主体的感受和体验的重要作用。音乐美的确立与否，完全随着心灵判断与审美对象之间的关系如何而转移。所以，笛卡尔对“美之所以为美的道理”的探讨，无疑带有“我思故我在”唯理论思想影响的痕迹。

三、音乐理论研究与创作中的理性精神

自文艺复兴运动在意大利的衰退之后，西方文化的发展

---

① (美)凯·埃吉尔伯特、(德)赫·库恩:《美学史》，上海译文出版社 1989 年版，第 273 页。

② 转引自《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 78 – 79 页。

③ 同上。

中心转移到了法国。法国新古典主义文艺在当时哲学美学中唯理论思潮影响下,关心对一切事物的完善知识的追求,艺术作品及其美的创造也以理性为准绳,从理性获得它的价值和艺术魅力。在音乐理论探讨上,笛卡尔曾与他的法国朋友哲学家、音乐理论家马林·麦尔桑(Marin Mersennes,1588 - 1648)尝试完成和声的数学基础合理化的任务。但是这项任务的真正完成,是法国作曲家拉莫(Rameau,1683 - 1764)在其《和声学教本》中达到的。拉莫成功地解释了和声,把它作为笛卡尔计划中的一个系统,他把令人迷惑的各种可能的和弦缩减为简单的三和弦及其转位的体系。于是,这种新的和声学知识开始在音乐技术理论方面占据着中心位置。在这种新的音乐思维结构中,人们开始设想音乐为以垂直的(和弦)与水平的(旋律)容积占据着"空间"。这种新的和声学理论的产生,从实践上为音乐的创作提供了理论依据,这是当时崇尚科学理性精神、重视和渴求知识的思想要求在音乐艺术领域中的体现。

四、音乐审美中直觉与理性的共在

17 世纪德国哲学美学的代表人物莱布尼茨(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646 - 1716)曾这样概括音乐的本质存在:"以数为基础的音乐是直觉表现"。[1] 莱布尼茨将美学作为认识论学说的一部分来对待,并在其哲学著作与书信中,对音乐

---

① (美)凯·埃吉尔伯特、(德)赫·库恩:《美学史》,上海译文出版社 1989 年版,第 298 页。原译文中"数字"现改为"数"。

及音乐美的存在作有许多思考。例如,他认为音乐之所以迷人,在于数的比例关系。他说:"音乐使我愉悦,尽管它的美只在于数的比例、节拍和发音体经一定时间间隔重复的震动次数之中,在于不知不觉地在我们的心灵中不断地完成着的节拍之中。"① 这里反映的是一种从理性上把握音乐的美与数学比例的音乐观念。他同时也充分肯定音乐对人情感的影响的感染力。他称诗和音乐有"令人难以置信的感人力量",人可以被"唤起狂热,平静下来,受到激励,激起发笑,激起痛苦,激起任何一种感情"。② 因此,莱布尼茨对音乐的认识,是音乐的情感体验与数学比例、音乐的可感形式与理性把握的共在相构。

结果,在莱布尼茨那里,欣赏音乐一方面是通过情绪而不是通过理解力的、接近本能的下意识反映,但是另一方面,审美趣味又不是种任意活动的本能和共鸣,对音乐的感性知觉,孕育着自身的理性内容,就像他说的那样,"音乐是心灵的算术练习,心灵是在听音乐时计算着自己而不自知"。③ 因此,关于对音乐的认识,就像莱布尼茨的那句名言"以数为基础的音乐是直觉表现"中所表达的,其中感性的、模糊的、审美直觉的体验与理性的、清晰的、逻辑思辨的把握不可分而混成一体。只是就音乐(指乐音形态——注)存在的基础来说,莱布尼茨认为其内在的本质具有数学的特征,这即是古希腊哲人就已提出的关于音乐形态本体特征的认识,同时,用数学的方

---

① B·JI·金斯塔科夫:《美学史纲》,上海译文出版社1986年版,第161页。
② (美)凯·埃吉尔伯特、(德)赫·库恩:《美学史》,上海译文出版社1989年版,第297页。
③ 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社1983年版,第43-44页。

式来解释美的存在,也是今人一种认识美的存在的理想。就对音乐美的感知而言,莱布尼茨认为其把握方式是以直觉判断为特征的,这又是与一般的理性的、逻辑的认识方式不同。因此,莱布尼茨关于音乐美直觉的与理性的共在的认识,实际上是从客体的存在与主体的把握方式以及两者的关系来探讨的,其中既涉及到审美活动中人的本质力量的体现(如音乐审美中"心灵的计算"及其能力),也涉及到美的存在方式以及感知方式上的特殊性(如在音乐的听觉审美中对美的把握的"直觉"方式),他在这方面的认识,至今仍然具有独特的思想价值。

第五节 18世纪启蒙时代的音乐审美意识

18世纪在欧洲广泛展开的启蒙主义运动,作为全欧性的文化运动,开始于英国、勃兴于法国,继而波及整个欧洲,成为资产阶级革命的思想准备。法国资产阶级革命中的"自由"、"平等"、"博爱"口号,就是由启蒙运动者提倡和宣扬开来的。"启蒙"意味着"光明"和"照亮",但是其重要光源却是理性精神。恩格斯曾在《反杜林论》中这样讲到,启蒙者就是"在法国为行将到来的革命启发过人们头脑的那些伟大人物",而运动的主要途径是宣扬理性、人权和提倡知识,强调"一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。思维着的悟性成了衡量一切的唯一尺度。"[1] 法国的启

---

① 《马克思恩格斯全集》,第三卷,人民出版社1972年版,第56页。

蒙运动者亦曾将力量集中于“百科全书”(全称为《各门科学、艺术和技艺的据理性制定的词典》)的编撰上。这一时期的许多思想家对包括自然科学、社会科学以及文化艺术在内的一切知识都进行了探讨。音乐美学的理论问题也比过去有了更为深入和明确的讨论,一些争论也同现实的社会音乐活动有相当密切的联系。当音乐作为“音响及其组合”的存在而成为当时西方音乐美学理论的重要理论前提时,音乐美学的理论研究,一旦涉及到音乐的表现对象一类问题,目光主要投之于人之外的音乐模仿论与目光主要投之于人之内的主情论,便自然成为最为集中的两个思考点。启蒙运动者对音乐所特有的审美教育功能的重视,体现了一种新的理性精神,其思想具有更为深远的意义。

一、音乐的模仿

音乐模仿的问题，是当时音乐美学争论的中心问题。其中最主要的两类不同倾向是，一类是延承旧说，将音乐的模仿仍然视为“自然”的模仿，其模仿对象包括外部世界的自然音响、语言音调，其中更为关注的是对语言声调的模仿；一类则企图突破音乐模仿论原有思维窠臼，将音乐模仿的对象，同人的内在情感生活联系起来，深化对音乐表现方式的认识。

18世纪的英国美学界,曾就艺术模仿的问题展开过争论。英国作家、音乐理论家海里斯(J. Harris, 1709 – 1780)承认音乐模仿自然,例如对自然界各类声音的模仿。但是,又从另一个方面肯定了音乐与感情的联系,认为“音乐本身只可以激

起感情"，"音乐在人心中引起一系列的感情"。[①] 所以，海里斯将音乐模仿仅仅视为一种表现手段，他的主要注意力，集中在音乐与感情的关系上。他说："目的不在于模仿和显现思想，而在于激起可以符合思想的感情。"[②] 他的认识，在一定程度上超越了音乐模仿自然说的局限，在音乐的功能效用上首肯了音乐与感情的联系。但是其认识一则没有完全摆脱音乐模仿论的局限，再则没有深入到"音乐本身"与表现对象的某种对应关系上去，而这正是音乐主情说理论探讨的主要内容。

在法国启蒙学者达兰贝尔(J.R.d'Alebert,1717 - 1789)那里，音乐的模仿说被进一步瓦解。他认为音乐"在模仿艺术的行列中占最后的地位"，由此引申的思想是，音乐与其说是模仿的艺术，不如承认它是"说话甚至语言的一种，借助这种语言表现各种不同的内心情感，说得更正确些是表现内心的各种不同的激情。"[③] 在这样的认识基础上，达兰贝尔实际上已远离了模仿论而走向主情论。他说："努力描写一切的音乐家，往往给我们提供普通感官所完全不能了解的情景，从所有这一切，我们只能得出结论：创造了写作的音乐艺术之后，我们也就可以创造听音乐的艺术。"[④] 这里，视线已经转向人，转向人对音乐的感受方式，转向人对音乐的审美接受……审美同样是"创造"，审美主体开始占有审美的"半边天"。在音乐美学思想史上，这是一个不可忽视的信号。

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 89 页。

② 同上。

③ 同上，第 54 - 55 页。

④ 同上，第 54—55 页。

这方面是启蒙运动的著名领袖之一、哲人、音乐家卢梭(Jean Jacques Rousseau,1712-1778)以其特有的敏感所发现的,他在1753年致达兰贝尔的信中写到:“我认为您对音乐模仿的看法既很确切,又很新鲜。事实上,除绝少例外,音乐家的艺术绝不在于对象的直接模仿,而是在于能够使人们的心灵接近于(被描述的)对象存在本身所造成的意境。”[①] 不论这里“意境”一词的中译是否确切(或者说有“意象”的含义?),但这里显然指的是一种心灵感受到的东西。这也是卢梭本人在审美中尤其看重的。在卢梭那里,对人性中感情因素的重视程度,在许多时候,要超过道德、理性,这或许是他对音乐问题以相当注意的原因。

关于卢梭音乐美学思想的哲学基础,他曾就事物的存在谈到“不仅我存在,而且有别的东西存在,即我的感觉的对象”,也就是外在物质世界的存在。但是。他认为所谓“我存在”,即意味着一种“能动力量”,心灵的这种力量“永远真实的是:它在我之内而不在物之内,产生它的只是我。虽然我只有凭那些对我造成印象的对象为机缘而产生它。”[②] 我想,上引卢梭所论,音乐家通过音乐的艺术表达,“使人们的心灵接近于(被描述的)对象存在本身所造成的意境”,即是一种凭“感觉的对象”为机缘而形成的“存在”。

于是,在卢梭那里,有两种相关的音乐存在方式,即创作中音乐的模仿对象的存在,以及审美心灵中音乐“意境”的存在。对这两种音乐存在的分析,是西方音乐美学思想史上有

---

① 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社1983年版,第50-53页。

② 《西方哲学史原著选读》下卷,商务印书馆1987年版,第80-81页。

关音乐存在方式问题思考的早期资料。对于音乐创作、审美中的意象生成问题，同样具有重要的理论价值。这里所说的"意境"既产生于音乐家对对象的审美感觉中，又存在于音乐的表现中，自然，音乐的审美中也势必要求体验到这一"意境"，这时，"意境"即是客体的主体化，也是主体的对象化；这时的"意境"，已非纯然独立于主体之外的客观物，而是审美意象性活动的产物。

卢梭将"模仿"的对象从大自然音响转到人的情感方面，他认为能够赋予音乐以生命的是旋律，并将旋律的模仿与语言声调相联系，说"一切情感的发声表现都属于旋律表现的范围。旋律模仿着语言的声调，……是比日常语言要强烈百倍的。这就是音乐模仿的力量的来源，这就是歌曲的感人肺腑的力量的来源！"[①]

我们从卢梭那里已经可以看到模仿成为感情的模仿这样一种思维趋势。但是，在卢梭那里，音乐与感情的联系，仍然是通过模仿语言声调这一中介来实现的，因而其理论仍属模仿论范畴。由此，卢梭肯定旋律（而非和声）为音乐的主要因素。他对意大利音乐的偏爱和对法兰西音乐以某种轻视，都与此相关。他强调"只有根据旋律，可以判断民族音乐的典型特点"，[②] 其思想无疑是深刻的。这些也表明，无论何种音乐美学理论，无论是从何种角度来探讨音乐审美现象，无论是意识到与否，每一个人在音乐方面的评论、表述，实际上都有一定的理论前提，或是以某种音乐观念作为其认识基

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 50－53 页。

② 同上。

础，由于出发点不同而必然导致认识的差异，甚至会影响到音乐美学理论的整体建构。

二、音乐的情感表现

从音乐美学理论思维的逻辑发展来说，当人们侧重从音乐与外部世界的关系去认识音乐时，音乐的模仿说便由此产生；当人们侧重从音乐与内心世界的关系去认识音乐时，音乐的主情论便取而代之。它表明，当音乐的形态存在被作为音乐的本体存在来看待时，其理论形态的发展，具有一定的自身规律，认识基本是沿着音乐表现什么和音乐能够表现什么这样一个理论思路来展开的。对于音乐美的认识，也是由此而不断深化的。

18 世纪下半叶起，英国美学界曾就艺术模仿的本质问题展开过激烈的争论。由查尔斯·阿维森撰写的专著《音乐表现概论》(1752)，揭开这一争论的序幕。他试图证明音乐不是对自然的模仿，而是心灵的激情表现。把“表现”的原则与模仿自然的古典主义美学原则之一对立起来。认为模仿论限制了人们对艺术本质的认识。这本书意味着主情论美学观念的觉醒。

关于当时音乐美学的主情论思想，我们可以首先提到德国音乐理论家马泰松(J. Mattheson，1681 – 1764)的见解。马泰松一方面批评以数学作为音乐核心的认识，对传统音乐美学数谱和理论中夸大音乐与数学关系的认识以纠正，另一方面认为音乐不借助文字让人理解和领悟。他说：“如果音乐家想打动人，他必须懂得纯粹用音响及其组合，不借助文字，能

表达出一切心底的意向。”[1]

马泰松也视旋律为音乐的基础,他认为在音乐中,“旋律具有主要的意义,并且是音乐完美的最高峰”。[2] 但是,他对旋律的看法与卢梭并不相同,他是将人的“心情波动”作为旋律的表现对象,他说“我们必须假定每一旋律都有一种(如果不多于一种的话)心情波动作为它主要的目的。”[3]

在马泰松那里,音乐的“音响及其组合”构成了音乐的存在方式,音乐形态的运动形式,使音乐的感情作用于人的灵魂。在其整体认识中,音乐(旋律)主要是以人内在情感的“波动”形式作为自己的表现对象,而由此获得的音响组合形式以其运动方式作用于人心,这实际反映的正是一种由音响本体为基点而提出的音乐美学见解。这一见解必然导致探求人的“心情波动”形式与音乐运动形式之间某种相互对应的关系。

这里可以看到,在马泰松,音乐的存在,即“音响及其组合”的存在;音乐美的存在,来自于音乐旋律的表现,或者说,音乐的美,即形态(旋律)的美。音乐的表现,即以人的“心情的波动”作为自己的表现对象。因此,可以说,音乐的主情论在马泰松那里开始成熟。

法国作曲家、理论家米舍尔·夏班农(M.Chabanon,1729-1792)直截了当地指出音乐不藉助于模仿,他说“音乐讨人喜欢不是藉助模仿,而是藉助音乐所引起的感觉。”[4] 这里谈音

---

① 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社1983年版,第74-75页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上,第59-60页。

乐美的获得，同人在审美中的感知力（或者说是鉴赏力）有关。他还谈到，艺术创造“是由一种内在的情感所产生的，尽管只是一个模糊的意向，而且只有天才才能掌握它。”[①] 这里已部分接触到审美意象在艺术（包括音乐）创作心理过程中的作用问题。

德国音乐理论家舒巴尔特（C.D.Schubart，1739 – 1791）背离古典主义艺术的“模仿”原则，提出新的音乐“表现”原则。他提出“音乐表现是音乐美学围绕着旋转的轴”，[②] 将“音乐表现”作为音乐美学的核心问题。在舒尔巴特，音乐的表现有赖于心的创造，而音乐美的存在也有赖于心灵的作用与共鸣。舒尔巴特以最能感动人的音乐为美的音乐。这方面，他以人声为“自然的原音”，称“人的歌喉是创作的第一个最纯洁的、最卓越的乐器。农民小姑娘的自然歌唱，比世界上首屈一指的小提琴还要动人心弦。”[③] 这反映他崇尚的音乐美，是自然、感人的音乐。

音乐的“表现”原则，从其产生一开始，便直接围绕着人的内心情感的表现而确立自己在音乐美学思想史中的地位。这在英国经济学家、哲学家亚当·斯密（Adam Smith，1723 – 1790）的音乐美学思想中有明白无误的表述，他说：“音乐所最成功的描写的感情和激情，正是那些把人团结在人类社会里的感情和激情。”[④] 虽然他是在《论模仿的艺术》的题名下来谈这些，但是亚当·斯密认为音乐“把它所模仿的自然美体现为旋

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 59 – 60 页。
② 同上，第 77 – 78 页。
③ 同上，第 77 – 78 页。
④ 同上，第 88 – 89 页。

律或和声,"赋予它"只有音乐所固有的美,"[①] 所以,音乐最终要表现的,是它自身特有的美而不是别的。也因为此,他在谈到成功的器乐曲时说,"这样的音乐不采用模仿,就可以完全占有我们的智慧和我们的注意力,而不致思想上开小差。由于静听和感受旋律声音的这种无限多样化,旋律声音的组织、一贯连续性、规律性,智慧体验到的不只是巨大的感性快乐,而是体验到理性上的愉快。"[②] 其中所提到的音乐审美中获得的快乐,是感性、理性的心理整合层次上体验到的快乐,并且是由音乐固有的、不借助模仿而产生的美的体验所获得的,这就使他的音乐美学思想实际上已摆脱了模仿论的束缚,至少是在对音响形态(器乐)的审美中跨入了主情论的领地。

三、对音乐与诗关系的认识

音乐与诗的关系这一问题,在 18 世纪既同音乐戏剧的发展有关,也同音乐美学理论模仿论的争论有关。从某种意义上讲,正是在音乐与诗的关系上,在音乐戏剧这一综合性的艺术形式中,模仿论在非器乐化的音乐领域反而得到了有力的支持。或者说,在这样一种音乐的存在方式中,建立在"音响及其组合"基础上的主情论音乐美学原则,在某种程度上受到了挑战。值得注意的是,在歌剧领域,受到意大利启蒙主义者批判的,正是那些受到贵族社会审美趣味所左右,片面追求声乐中的炫耀技巧,模仿自然音响奇异效果等现象,这些导致正

---

① 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社 1983 年版,第 88 - 89 页。

② 同上。

歌剧逐渐变成一种“穿戏服的音乐会”。启蒙主义者对这类音乐戏剧丧失了音乐与诗歌的和谐关系,用一切手段使音乐悦耳,诱惑听众和使人感到惊奇的做法提出批评。在音乐与诗的关系上,启蒙主义者的看法几乎是一致的,即主张音乐音调与语言声调关系的和谐,强调音乐声调对语言的情感音节的模仿。这里看到的正是,在音乐戏剧这一非器乐化的音乐存在中,对美的标准的规定。

意大利音乐理论家阿尔泰加(S. Arterga, 1747 - 1799)在《意大利音乐剧的变革》一文中，从音乐与戏剧内容关系的角度出发，提出音乐戏剧应是“建立在心灵活动和字句、语言的重音之间的正确关系之上，是建立在歌词和音乐旋律之间的正确关系之上，是建立在所有它们和诗歌之间的正确关系之上的。”①

在法国,百科全书派哲学家狄德罗(D. Diderot, 17)要求艺术真实地描写生活,他对音乐戏剧改革的要求是,将诗的热情与内容和歌唱的表现力相结合。因此他认为人类的语言是音乐模仿的主要范例。他在其著名的哲学小说《拉摩的侄子》(1770)一文中谈声乐问题时说:“音乐家或曲子的模型是什么呢?如果模型是有生命的有思想的,那便是朗诵;如果模型是没有生机的,那便是声音。应该把朗诵看作一根线,把曲子看作缠绕着第一根的另一根线。曲子的原型,朗诵,越有力量和越真实,模仿着朗诵的曲子和它相关的点越多,这曲子就越真实越美丽。”② 狄德罗是在旋律和言语的运动发展中观察两

---

① 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社1983年版,第90-91页。

② 同上,第57页。

者的相互依存性，而且在他看来，曲子的模型之所以是有生命的，首先是因为它是“情感的音节的模仿”，[1] 这是音乐与诗歌能够完美结合的基础。狄德罗关于乐曲与模仿的原型的关系，显然来自于他关于美存在关系(relations)的理论，他断言美“仅仅存在于‘关系’这一概念中”，[2] 这也是其美学理论的哲学基础。

在当时的音乐生活中，于歌剧创作中产生的有关音乐与诗关系的争论，是针对歌剧创作中忽视音乐戏剧性内容的表达与感情的刻画，片面炫耀声乐技巧与华丽的声腔装饰倾向而展开的。实际上，在歌剧创作中强调音乐与言语音调的结合，在根本上也仍是为了寻求在音乐中表现更深刻细微的情感体验。例如德国作曲家格鲁克（c. w. Gluck, 1714 - 1787）就是从这种认识目标出发，给自己定了一个目标或者说是歌剧音乐创作的美学原则，“使音乐担负起它真正的使命——和诗配合，以便加强情感的表现”。[3] 并认为，如果音乐风格不能适合于歌剧的题材内容，那么“最伟大的旋律与和声的美也会变成错误”。[4] 我们从这里可以看到，歌剧音乐存在的特有方式，是如何决定了一位作曲家的创作美学原则的。

与格鲁克同时代的奥地利作曲家莫扎特(W. A. Mozary, 1756 - 1791)在歌剧音乐创作中更为强调音乐在刻画人物内心情感与性格上的审美作用。1781年，莫扎特提出在歌剧中

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版，第57页。
② 同上，第369页。“关系”一词在原书中为法文 rapport。
③ 同上，第81-83页。
④ 同上，第81-83页。

“音乐必须绝对服从音乐”,① 是从另一个角度,即针对当时沉溺于轻浮巧艳而保守的意大利歌剧创作,追求从音乐曲调的创作上赋予人物以各自的情感特性,从而进一步加强听众对人物、剧情内容的了解。在这点上,他与格鲁克的歌剧创作美学原则并不矛盾。但是,莫扎特毕竟强调了歌剧中音乐的独立性,理论上反映的实际上是器乐创作倾向在歌剧创作中的强化,歌剧音乐创作的美学原则似乎要被器乐创作的美学原则所取代,虽然其有益的方面是有可能将音乐的情感表现提升至一个新的高度。从这点上讲,格鲁克完全属于他那个世纪,而莫扎特已是属于浪漫派了。

四、审美趣味的培养与理论认识

对于审美趣味的认识,在当时,既有从审美教育方面的角度,也有从学科界定的角度,甚至还有从民族审美文化的相对性角度来看待。从社会理想出发,强调艺术的社会功能,将艺术看作实施道德教育的手段,是人类艺术与哲学美学思想中的理性传统。

音乐在审美教育中的独特作用,一贯得到重视。法国哲学家孟德斯鸠(C. Montesquieu, 1689 – 1755)曾对法国启蒙运动美学的形成有重要贡献。他的《论法的精神》(1748)涉及到美学问题,就艺术的社会意义,谈音乐在古希腊人教育中占有重要地位这一美育传统。他的结论是,希腊人视为道德教育

① 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社 1983 年版,第 84 页。

者的音乐，确实“具有防止法制的粗暴严酷的效果，并使心灵受到一种只有通过音乐的帮助才有可能受到的教育。”① 这是对音乐审美教育的提倡。

法国启蒙运动中的伏尔泰（Voltaire，1694 - 1778）研究过一系列美学问题，他编纂的《哲学辞典》（1764）有一系列论述美学问题和范畴的文章。他在此书中，仍是从改造社会的角度，强调培养审美趣味是全民族的任务，艺术在这方面起着重要的作用。这可视为一种倡导“美育”的呼吁。他说到：

“审美趣味是逐渐地在以前没有审美趣味的民族中培养起来的，因为该民族是一点一滴地感受其优秀艺术家的精神的。这个民族渐渐地习惯于用勒·布朗、普桑和勒絮尔的眼光来欣赏图画，用吕里的耳朵来听基诺的各场配乐朗诵，用拉莫的耳朵来听咏叹调和交响乐……”②

伏尔泰还认为，只有在艺术和科学发达、在理性基础上发展起来的社会中，审美趣味才将达到完善的程度。而在“社会生活气息奄奄，精神衰微及其锐气销蚀的时代，审美趣味就无从培养起来。”③

与审美趣味概念相联系的是审美完善和美的标准这类概念。在当时的美学讨论中，这一问题是不能回避的。德国著名哲学家和艺术理论家约翰·戈特弗里德·赫尔德（1744 - 1803）曾在《批评之林》（1769）中认为，审美趣味在不同的文化背景中是不相同的，他说：“难道在雕塑和建筑、神话和诗歌

---

① B.П.舍斯塔科夫：《美学史纲》，上海译文出版社 1986 年版，第 181 - 182 页。

② 同上，第 186 页。

③ 同上。

中,希腊的、哥特式的和摩尔式的审美趣味都是相同的吗?难道它们当中的每一种审美趣味不都在本国人民的时代、风尚和性格中获得解释吗?"[①] 显然,这是一种带有较强民族化色彩和倾向的美学观念,这或可称为西方音乐美学史上有关"民族美学"(ethnoaesthetics)问题的早期思想资料。

关于审美之类问题的研究,在哲学领域一直被称为"审美趣味学说"、"优雅的艺术理论"等。第一次正式用"美学"(Aesthetics)这个具有独立学科意义的名称来称呼这方面的研究的,是德国启蒙运动美学奠基人亚历山大·戈特利布·鲍姆加通(Alexander Gottlieb Baumgarten,1714-1762)。鲍姆加通在1735年首次提出建立美学的建议,到1750年,他用拉丁文出版了自己的名著《美学》,正式用"Aesthetica"这样一个名号来称呼他这本研究感性认识的专著。这门新学科的名称,按照希腊字根的原义看,是"感觉学"。与理性主义哲学把感性看作是迷误的根源不同,鲍姆加通将感性认识提高到理论的高度,在他看来,"美学的对象就是感性认识的完善(单就它本身来看),这就是美。"[②] 从此,与逻辑学相对立的、属于感性认识的美学作为研究艺术和美的科学,在科学系统中有了独立的领地。相应于人类心理活动的知、情、意三方面,人类的哲学系统在研究理性认识的逻辑学与研究意志的伦理学之外,又有了研究情感的美学,也由此而变得更为完备。

鲍姆加通为"美学"这一学科命了名,并且将原来认为是非理性的东西(如想象、情绪等)用理性的态度给予认识。可

---

① В.П.舍斯塔科夫:《美学史纲》,上海译文出版社1986年版,第215-216页。

② 同上,第280页。

以说是他的功绩。西方美学包括音乐美学在其后的发展,一直到康德那里,美学的发展一直按着心理学成果暗中铺下轨道而展开自己的"理性思维",并形成自己的思维方向。从鲍姆加通对审美想象等心智能力的论证到康德的《判断力批判》及其美感无功利目的性、无关利害关系的理论,最终导致否定美在人的实践前提下的存在、以及美对于人的心理建构的基本功能这类最大的功利目的性。当然,西方美学也并非仅仅借助于心理学的成果而取得发展,西方美学也并非只有从鲍姆加通到康德的学统。只有当西方美学从德国古典哲学到马克思形成新的实践哲学时,美学才有了克服从鲍姆加通以来形成的、将美学对象多固定在"心理领域"却又远离"实践领域"的弊端的可能。这也是本文有必要加上的一段"旁白"。

第六节　18世纪末至19世纪初的音乐审美意识

这一时期的西方音乐美学思想的发展,从整体上说,是相当丰富多彩的,并且在不同的国度及其文化、哲学基础上,形成有不同的音乐美学传统与流派。这一历史时期,正处在从近代向现代转折的过程中,哲学研究重心由对外部自然界的研究而转向人自身。相对于对审美对象和美的本质的研究,对审美主体的研究与审美经验的描述在音乐美学领域也有所展开。虽然理性思辨传统并未中断,但对人的心理体验的直觉的研究在扩大。实证的自然科学方法论与认识论也影响着音乐美学,产生像赫尔巴特、汉斯立克那样的形式主义音乐美

学思想。音乐美学研究仍然是在哲学、心理学研究的影响下而有新的发展。有创作经验的音乐家也为音乐美学提供了新的有价值的认识,这些多集中于音乐创作感性实践领域。

这一时期的音乐美学思想,对后世影响较大的是德国古典美学和具俄国现实主义传统的音乐审美意识。属于科学实证美学范畴的汉斯立克形式主义音乐美学,对于包括中国在内的20世纪的音乐美学亦有特别的影响。

一、音乐的表现与精神性内涵

音乐的表现问题,是音乐美学思想研究中的一个传统话题。这一时期的哲学家与音乐家都为后人留下了不少的思想资料。德国诗人歌德(J.W.Goethe,1749-1832)曾在《关于艺术的格言和感想》中谈到"音乐最充分地显示出艺术的价值,因为它没有材料须考虑,它完全是形式和意蕴,凡是它所表现的东西它都加以提高。"[①] 这即是歌德对音乐的价值判断,也反映他对音乐的认识,即音乐只有乐音构成的形式与精神内容。任何事物要在音乐中表现出来,都需在这个前提下"加以提高"并得到某种升华。在歌德的时代,他的诗歌中的艺术精神,即被认为是创造性的、对人类精神具有提升作用的想象力。这也是歌德成为美学研究对象的主要原因。歌德认为"音乐占有理性接近不了的崇高的一面。音乐能支配所有的东西,放射出不可言喻的感化来",[②] 也是就精神的提升作用

① 转引自朱光潜的《西方美学史》下卷,人民文学出版社1979年版,第430页。
② 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社1983年版,第109页。

而言。因此,就像有的美学家已经指出的,理性精神与想象力在美学史上一直是对抗着的两端,但是"在歌德那儿,两种敌对力量的对抗缓和了,而且以一种富有成效的合作取代了这种对抗。"[①] 音乐的情感表现对人类理性精神的提升,就是"一种富有成效的合作",也是音乐美存在的基础。在此意义上,与歌德同时代的另一位艺术巨人贝多芬讲的"音乐应当使人类的精神爆出火花",[②] 便有了更深刻的意义。

对音乐的情感表现与理性精神的关系,德国作家、音乐评论家霍夫曼(E.T.A.Holfmann,1776－1822)认为音乐存在于"一个与他周围的外在感性世界没有任何共同之处的世界。"关于音乐的存在,他还说:"音,你何处都存在。但能表达出精神界高贵语言的音群即旋律,却只存在于人们心中"。[③] 这里区分了非精神性的音(声音)与表现精神的音乐(旋律)不同的存在。他是以表现精神的音乐旋律的存在为音乐真正的存在。他甚而认为贝多芬的音乐(指器乐作品)体现了"浪漫主义的真髓",但"他的声乐作品较少成功的原因",就在于声乐的精神性(唤醒"无穷的渴想")减弱,"而仅仅表现受歌词限制的情绪"。同歌德相似,他将音乐审美中有无精神的提升作为音乐美的存在的重要条件。这里,音乐审美中精神(观念)的存在,成为音乐美的存在的必要条件。

在法国作曲家圣－桑(C.Saëns,1835－1921)的音乐审美观念中,音乐的精神性,是与美感联系在一起的。他说:"音乐

① (美)凯·埃·吉尔伯特、(德)赫·库恩:《美学史》,上海译文出版社 1989 年版,第 459 页。

② 转引自罗曼·罗兰:《贝多芬传》,人民音乐出版社 1978 年版,第 77 页。

③ 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社 1983 年版,第 110 页。

不是生理满足的工具，音乐是人的精神的最精致的产物之一。人在智慧的深处具有一种独特的隐秘的感觉，即美的感觉，借助于它，人能领悟艺术，而音乐就是能迫使这种感觉振动的手段之一"。[1] 在圣－桑的认识中，音乐是心理的、精神的产物，而非生理的、感官上的满足。无论是音乐的产生还是对音乐的审美，精神智慧都在起着重要的作用，而美感即属于智慧中能够领悟艺术的"独特的隐秘的感觉"。

以上反映的是一种具有新的时代精神的音乐美学思想。它不是停留在音乐表达言语不能表达的感情，音乐是感情的流露这类一般表述上，而是从审美的角度，强调只有使精神得到提升的音乐，才是美的音乐。这种美学精神可能体现的是当时德国古典美学的内在精神。海涅就曾在一封信中谈到，"音乐——这就是奇迹。它处于思想与现象之间；它像一个偶然的中介物而处于精神与物质之间；它与二者都有密切关系，但又与二者有所区别：它是精神，但这是一种需要用时间加以衡量的精神；它是物质，但是这是能够不要空间的物质"。[2] 此外，法国作曲家、音乐理论家别尔通(H. Berton，1767－1844)就曾谈到，"我们从来不断地告诉青年作曲家，要防止把矫揉造作当作优美……尤其是必须深刻理解到，艺术中第一美质在于思想，而第二美质在于选择用以表达思想的演奏手段，但只有这两种品质的结合才能创造出艺术作品"。[3] 这些思想

---

① 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 151 页。

② 转引自克里姆辽夫：《音乐美学问题概论》，音乐出版社 1959 年版第 102 页。

③ 转引自何乾三选选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 116 页。

均强调了精神性与思想性因素在音乐的存在以及音乐美的存在中的特殊意义。

德国哲学家叔本华(A. Schopenhauer,1788 - 1860)在其哲学著作《作为意志和表象的世界》中认为音乐是"绝对意志"的最纯粹的体现。音乐只是抽象地表现情感,"是表现快乐、悲哀、痛苦、恐惧、狂欢、喜悦、心灵的宁静等的本身,某种程度上是 in abstracto(抽象地)……";[①] 在其哲学观念中,永恒的"理念"(Ideas)和一致的"意志"(Will)是世界两种基本组成部分。音乐以外的艺术象征着"理念"。只有音乐显示着"意志",并且意志是两者中最根本的。[②] 据此,他认为"世界在音乐中得到了完整地再现和表述。……能够成为音乐那样,则是一切艺术的目的"。他甚至认为,如果能成功地"在概念上对音乐作出一种完全正确的、完善的和十分详尽的说明",这也就成为一种"真正的哲学",即"在概念上对世界的一种充分的复述和说明"。[③] 叔本华玄学性的音乐哲学,带有很强的理性色彩。

二、音乐表现的非"音画"性与非语义性

在主情论占统治地位的时代,音乐表现的非"音画"性与非语义性是经常被强调的方面。在音乐美学中一直存在的关

---

① 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社 1983 年版,第 122 页。

② 转引自何乾三选、叶琼芳等译:《音乐美学——外国辞书中的九个条目》,中国文联出版公司 1984 年版,第 63 页。

③ 转引自何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社 1983 年版,第 122 页。

于音乐对自然形象的描绘或模仿问题，虽然并未消失。在音乐创作中，自然“音画”的描写与音响的模仿也依然存在。但是，在主情论的时代，“音画”的描写与音响的模仿毕竟不被视为音乐美的存在的本质。就像贝多芬对自己那部最富于“音画”性的《田园交响曲》所说的，“田园交响曲不是绘画，而是表达乡间的乐趣在人心里所引起的感受”。[①] 后来，法国作曲家、音乐评论家柏辽兹（H. Berlioz, 1803 – 1869）在《论音乐的模仿》一文中，虽也讲到用非音乐的音响“来描述或描绘那些只有眼睛才看到的现象”，“使人得到完全象绘画艺术给人的感触”，但是他仍然较严格地界定“这种模仿只是手段，而不是目的；除了很少的例外以外，不使人误认为它是音乐构思的本质”。并且不能“有损艺术价值”即音乐美的表现，告诫“永远不要以物理的模仿代替感觉的模仿（表现）”。关于“怎样来描写密林、清新的田野、月亮的升落等现象呢”？柏辽兹引用自然科学家拉谢佩德的话——“……描写所有这些所引起的感觉……”。他还认为，“音乐可以非常妙地表现出幸福的爱情和不幸的嫉妒、热情的狂欢和乐而忘忧的心情”，但是不能表现引起这些情感的具体事物。[②]

同18世纪音乐美学经常强调音乐对语言情感声调的模仿不同，这一时期的音乐美学思想更多地强调音乐的非语义性。并且仍是以乐音的形态存在作为音乐的存在这一前提来谈论问题。法国作曲家、理论家、指挥家莱修埃尔（Lesueur, 1760 – 1837）认为“做为音乐固有的特点，乃是表达与人心联

① 《贝多芬札记》，引自《音乐译丛》第4辑，1963年8月版第149页。
② 均引自《音乐译文》1959年第2辑第74 – 76页。

系最紧密的感情,……音乐能够表达言语所不能说的”。[①] 在这里,他并未提及音乐对言语情感声调的模仿问题。法国作家雨果(V. Hugo,1802－1885)说“音乐表达不能言又不能缄默的东西”,并将此与德国的民族精神相联系。[②] 与此相同,法国作曲家圣－桑也说“音乐始于词尽之处,音乐能说出非语言所能表达的东西”。[③]

这类音乐观念也影响到音乐家在音乐与语言(文字)的比较中所持的看法。例如针对一般认为音乐的意义含糊不清,德国作曲家门德尔松(F. Mendelssohn,1809－1847)从另一个角度指出,“和真正的音乐比较起来,这些演说、字句是这样地含混不清、模糊而易于误解,而音乐则用胜过文字的千百种美好事物来充实我们的心灵。一首我喜爱的乐曲对我表达的思想是不能用文字来说明的。这不是因为音乐太不具体,而是因为它太具体了。于是,我发现,每当我用文字来表达音乐的思想时,我感到有些好像是说对了,但同时又感到全部都说得不令人满意……”。[④] 而匈牙利钢琴家、作曲家李斯特(F. Liszt,1811－1886)则更是直接表示,“在纯音乐中感情的体现,并不通过思想,并不像在大多数其他艺术——尤其是文字艺术一样,必须通过思想”,并说“只有在音乐里,由于那自由自在的、充满着温暖的力量的感情的激流里,使我们从 thought(思想)的魔鬼势力下解脱出来,……只有在音乐中所表现的感情能

---

① 转引自何乾三编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社 1983 年版,第 115 页。

② 同上,第 140 页。

③ 同上,第 152 页。

④ 转引自 D. 柯克:《音乐语言》,人民音乐出版社 1981 年版,第 19－20 页。

使我们从理性及其支配下的表现手段中解脱出来”。[①] 在这里，李斯特是以“纯音乐”为音乐存在的逻辑前提，在音乐的情感表现问题上，将音乐的内容及其存在同思想、理性完全割裂开来，代表着另一种理论倾向。李斯特认为音乐是“用音响思考、体现感情、说话”，只是看到音乐的语言“比任何其他语言都更为随意和不确定”，[②] 为了避免对纯音乐（如器乐）作品不正确的解释，他像大多数作曲家那样，还是承认给乐曲加上标题是有益的。

三、音乐构成的美学原则与风格

这一时期，对音乐构成原则的探讨，成为音乐美学理论发展中值得注意的方面。法国作家、音乐理论家雷哈（A.Reicha，1770－1836）对音乐构成原则的多样与统一有一定的认识。他认为，要避免雷同，就应有多样，“多样乃是音乐的灵魂”；但是，在乐思的丰富发展中，“凡把乐思清晰明确而又自然连接起来并使乐曲匀称完整又非千人一貌的都属于统一”。雷哈基本上遵循的是古典主义的美学原则，他以“匀称和优美的比例”作为音乐形式美的构成原则。他谈到，“只有当音乐开始遵循匀称规律的时候，音乐才成为实实在在的艺术”。因为在他看来，“匀称代表有次序的思想”、“匀称乃是思想的创造”。[③]

---

① 李斯特：《论柏辽兹与舒曼》，人民音乐出版社1979年版，第27－29页。

② 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版，第158页。

③ 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版，第117页。

在音乐的形式构成上，俄国作曲家里姆斯基－柯萨科夫(Н.А.Римский－корсаков,1844－ 1908)由配器法角度，强调在管弦乐创作中，"配器法就是一个作品灵魂的一个方面"。他也曾批评瓦格纳"忘掉了纯朴和节制"，"只用奢华和豁达，使自己失去了艺术中最有力的手法：多样化和对比性"。[1]

与音乐的二度创作——音乐表演有关，音乐美的构成还有赖于对乐音形态把握的恰到好处的"分寸感"。俄国文学家列夫·托尔斯泰(Л.Н.Толстой, 1828－ 1910)对这点有深入的体验，他谈到，对于音高、时值和音量，"只有当这个音的无限小的中心被抓住，……而正好达到所需要的程度时，——只有在这种时候，音乐表演才算是艺术，才能感染别人"。[2]

音乐风格历来是音乐美的体现的一部分。不少作曲家很看重音乐作品中风格的鲜明与否。法国作曲家比才(G.Bizet, 1838－1875)就曾强调"没有形式就没有风格，没有风格就没有艺术！……只有写得很好的作品才能流传到后代，无论思想多么崇高，如果没有充分鲜明地表达出来，作品一定夭亡……问题在于没有人，风格就是人的自身"！[3] 意大利作曲家威尔第(G.Verdi,1813－1901)针对那些立意古怪的艺术创作，提出"没有自然性和纯朴性的艺术，不是艺术。从事物的本质来说，灵感产生于纯朴"。这些都是很有价值、值得深入探讨的思想。

---

① 转引自阿·索洛甫磋夫：《里姆斯基－柯萨科夫的交响乐作品》，人民音乐出版社 1957 年版，第 8－9 页。

② 列夫·托尔斯泰：《论艺术》，人民文学出版社 1958 年版，第 165－166 页。

③ 转引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 150 页。

四、音乐的时代性与民族性

音乐的时代性与民族性在音乐美学理论上的反映，主要体现在音乐的审美观与价值观上。人们熟悉的“肖邦的作品好比是一门门隐蔽在花丛里面的大炮”这句话，即出自德国作曲家、音乐评论家舒曼(R.Schumann，1810－1856)之口。这句话既体现了肖邦音乐所反映的时代精神，同时也是对肖邦作品的音乐美所作的价值评价。这也是肖邦本人的主观意愿，他确实愿意使自己的作品成为时代的战歌。这种时代精神及其价值评价，已经成为对肖邦音乐美的评价的一部分。当然，这种美的评价与判断，是同对肖邦音乐特有的理解联系在一起的。舒曼还曾谈到，“要把时代引起的痛苦和快乐诉诸音乐”。在他的心目中，这是他的音乐美的一部分，是音乐美的创造的“更高的目的”。正像他在1894年6月17日给勃伦德尔信中所写的，“至于您对别人提出某些意见，指出我的音乐正是在当代扎下根的，比徒然好听和适意的娱乐还有大不相同的要求，这使我感到高兴而且鼓励我奔向更高的目的。”[①]舒曼还曾说：“因为时代的一切大事打动了我，然后我就不得不在音乐上把它表达出来”，“也正是这个原因使我的许多作品那么难于了解，因为它关涉到一些距离遥远的引人入胜的事物；有时也是意味深长的”。实际上，正是这个原因，使舒曼的不少音乐作品确实不同一般，今天听来，仍包含着“意味深长”的美的意蕴。

① 《舒曼书简》，《音乐译文》1960年第3辑第22页。

法国史学家丹纳(H. A. Taine, 1828 – 1893)曾从史家的眼光,提出"将近法国革命那个摇撼人心的大震动的时候,音乐成为世界性的普遍的艺术",这是因为音乐正好"配合新精神的出现",比其他艺术"更易于表现飘浮不定的思想"。在这个基础上,一种具有更多普遍意义的音乐美的产生,是有其特定的时代精神意义的。

在俄国艺术评论家斯塔索夫(B. B. Стасов, 1824 – 1906)的评论中,音乐的时代性,具有新的美学意义,即反映时代精神与内容的音乐,代表了新的审美价值取向,这是俄国现实主义美学的共同特点。在俄国现实主义美学理论中,美存在于生活,生活是艺术的源泉,现实美高于艺术美。在音乐美的存在问题上,斯塔索夫已经划分了具有新的美学意义的、反映时代的音乐的存在,与旧时代的"纯"音乐的存在两者的不同。他认为,新学派的音乐创作,"是继承了格林卡的传统,但更重要的还是受时代精神影响的结果。我们的时代已经越来越远地远离了旧时代的'纯'音乐,而越来越强烈地要求有一定内容的写实的音乐作品"。[①] 另一位俄国音乐评论家谢洛夫(A. H. СероВ, 1820 – 1871)更是从这一表现时代精神和内容的新的美学要求出发,指出"只有当表现的真理和纯音乐的和纯曲调的美相符合的时候,只有当表现的最高真理引起高度的音乐美的时候,音乐才能臻于完美的境地"。[②] 强调了音乐美的存在的必要条件。

---

① 引自《音乐译文》编辑部编:《论标题音乐》,音乐出版社 1960 年版,第 184 页。

② 转引自阿别兹高兹著的《俄罗斯音乐家论西欧音乐》,音乐出版社 1955 年版,第 21 页。

音乐表现的民族性及其美学特征与审美价值，是许多欧洲民族乐派音乐家给以强调的美学观念。挪威作曲家爱德华·格里格(E.H.Grieg,1843－1907)曾这样评价自己的创作，他说："我记下了祖国的民间音乐。在风格和形式上我是属于德国浪漫主义的舒曼学派的，但同时我又汲取了祖国民歌的宝藏，并从这个迄今未经探索过的、对挪威人民的心理研究中力图创造出民族的艺术来……"。[①] 实际上，这里反映的也是格里格对自己音乐美的价值评价。另外，俄国作曲家格林卡(М.И.Глинка,1804－1857)也说过相似的话，"创作音乐的是人民，我们作曲家只不过把它编一编罢了"，并说"在任何情况下，我都力求使我的一切东西民族化——首先是题材，音乐也同样——以使我亲爱的同胞们能够觉得自己是在自己的家里；而在国外我不致被人当做一个夸大狂的人，当做一个拿孔雀羽毛来装饰自己的乌鸦一样的人"。[②] 格林卡突出地强调了音乐的民族化，这也是他心目中美的音乐的标准之一。

五、黑格尔的音乐美学思想

肇端于康德的德国古典美学，在黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770－1831)那里已具有完善理论形态的体系，如果说从康德、费希特到谢林，哲学美学的自我意识反思是以心理——逻辑的形式展开，其美学研究的重心在于探讨

① 转摘自阿萨菲耶夫著的《格里格的生平与音乐观简述》，《音乐译文》1957年第3辑，第98页。

② 转摘自澳尔洛瓦编的《论音乐与音乐家》，音乐出版社1957年版，第8页。

审美主体的心理机能，由此进而解决美的本质问题，而到了黑格尔，则是将理性的逻辑建构贯穿于全部哲学思考，重点转向对美的本质、规律、范畴的探讨。

就像我们从其《美学》（又称《柏林演讲》）中看到的，虽然在艺术审美分析上，黑格尔有相当大的建树，但由于相对忽略审美主体心理机能的研究，使他的美学理论具有更浓厚的思辨色彩。如同他曾强调的“理性的最高行动是一种审美行动”，“真和善只有在美中间才能水乳交融”，“精神哲学是一种审美的哲学”[①] 那样，在他那里，美属于精神意识范围，这同鲍姆加通用“Aesthetik”定义美学的出发点是不同的，这也正是黑格尔对此不满意的地方。黑格尔强调美学是一种“艺术哲学”，把艺术作为美学的核心来对待，并从哲学角度考察艺术审美现象。在黑格尔的哲学体系中，艺术属于绝对精神阶段，与宗教、哲学同属理念的自我实现的方式和手段，只不过与哲学比，艺术尚处较低阶段。他给美定义为“美就是理念的感性显现”。[②] 他承认美是客观的存在，“美的本质，在美的对象里”，[③] 但是这种客观性对象并非我们一般讲的客观存在的第一性的事物，而是理念的表现。这正是其客观唯心主义的哲学特点。但是，就像人们一致承认的黑格尔辩证法的富有活力与生气那样，当他将辩证法运用于对艺术审美现象的分析中，并在人类历史活动中考察美的理论与艺术的发展时，他的美学理论往往呈现出一种深刻性，不但超越以往的美学理论而有很多的建树，甚至也突破自身哲学体系的局限，将德国

---

① 参阅《黑格尔小传》，商务印书馆 1980 年版，第 20 页。

② 黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 142 页。

③ 同上，第 147 页。

古典美学推到一个新的高度。

在黑格尔的哲学美学体系中，音乐与绘画、诗同属浪漫型艺术，并且是浪漫主义精神的集中体现。音乐不必承受物质世界的局限与重负，摆脱了空间性而在时间中追随心灵的运动。音乐作为一种精神现象的存在，所体现的是与感情相联的、而不是与具体思维相联的精神现象。黑格尔在认识上仍然借用传统艺术的内容与形式这一对“范型”来谈论音乐的本质及其存在方式。但是，由于音乐“无论在内心生活还是在表现方面都完全退回到的主体性”，因此，“音乐形成了一种表现方式，其中心内容是主体性的，表现形式也是主体性的”。[①]也就是以此为基点，黑格尔在音乐审美中高扬了人的主体能动性，这是黑格尔音乐审美意识中值得肯定之处。

但是，必须指出的是，黑格尔虽然承认“音响及其组合”的“纯音乐”是一种存在方式，但是认为仅有这些并不构成音乐美的存在。他的以下论述是非常值得重视的：[②]

……在一切艺术之中，音乐有最大的独立自足的可能，不仅可以自由脱离实际存在的歌词，而且还可以脱离具体内容的表现方式，从而可以满足于声音的纯音乐领域以内的配合，变化，矛盾与和解的独立自足的过程。不过在这种情况之下，音乐就变成空洞无意义的，缺乏一切艺术所必有的基本要素，即精神的内容及其表现，因而就不能算作真正的艺术。只有用恰当的方式把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素时，音乐才能把自己提升为真正的艺术，不管这种精神内

---

① 黑格尔：《美学》第3卷，第330页。

② 同上，第344页。

容是否已由乐词提供详明的表现,还是用比较不明确的方式,即单从声音及其和谐的关系与生动美妙的曲调中体现出来。

音乐必有其精神内容才能构成其美的存在,这是首先明确的。但是,就单纯的乐音运动来说,它和人的审美情感,和音乐的精神性内容究竟处在一种什么样的关系中,音乐的情感表现、音乐的意义是怎样构成的,这些至今仍成为音乐美学研究焦点的问题,不仅同音乐的存在方式有关,并且也同音乐美的存在有关。这也是黑格尔在谈音乐美学问题时,在许多章节都不时涉及到的问题。这也在一定程度上反映了这一问题在黑格尔那里的难解或者说是某种疑惑。

黑格尔在《美学》第 3 卷的《音乐》一章中,用了相当大的篇幅,结合音乐形态构成诸要素(拍子、和声、旋律等)集中讨论了"音乐的表现手段的特殊定性"。在对"音乐的最高的一个方面"——旋律的讨论中,他还谈到:"音乐尽管要采用一种精神性的内容,并且以这种题材的内在实质或情感的内在运动作为它所表达的对象,这种内容毕竟是比较不明确的,朦胧的,正因为它是从内在方面(或精神方面)来掌握的,或是作为情感而反映于声音的,——而且音乐的变化并不是每一次都恰恰代表某一情感,观念,思想或个别形象的变化,而只是一种音乐的向前运动,……"。[①]

他还讲到:"音乐必须表现的是单纯的内心活动。但是内心活动有两种。按照内心活动去掌握一个对象,这句话一方面可以指不按照它的外表现象而是按照它的观念性的意义来掌握它,另一方面也可以指按照内容活在主体情感中的样子

① 黑格尔:《美学》第 3 卷,第 379 页。

来表现它。音乐可能有这两种掌握方式。”[①] 对于那些“不受这种内容(指黑格尔所说的“思想和情感的内容”——注)的拘束,只在作品的纯粹音乐结构以及这种结构的巧妙上下工夫”的创作,他指出:“不过这样做出来的作品很容易成为无思想无情感的,也无须有教养和心灵两方面的深刻意识。”[②] 这已从一个侧面反映他对音乐美的构成中精神性内容与深刻意蕴的强调。

对于被称为“独立的音乐”的器乐,黑格尔认为,由于它的演奏“并不根据一种本身就很明白的思想过程,所以一般只用来表现抽象的情感,而这种抽象的情感也只能以一般(抽象)的方式表现在这种音乐里”。在这里,黑格尔已经区分了“抽象的情感”与“情感”的不同,而这正是音乐审美中情感情绪问题的研究以及对音乐审美现象的认识能够取得深入的地方,但是黑格尔对此似乎是停足不前了,因而未有更为深入的研究。这也同他对主体审美心理机能研究的忽视有关。

尽管如此,黑格尔在《美学》中对音乐美学问题称得上是详细而周到的探讨(其方方面面不可能在本文都提及),仍然给后人提供了极为丰富的美学思想资料并极富于启示性。

六、赫尔巴特与汉斯立克的音乐美学思想

赫尔巴特(J.F.Herbart,1776－ 1841)是德国哲学家、心理学家和教育家,也是德国当时“形式美学”派有影响的代表人

---

① 黑格尔:《美学》第3卷,,第384页。

② 同上,第407页。

物。与以往美学上的唯心主义主要是从艺术的形而上学角度关心美学问题不同,赫尔巴特及其门徒反对这类形而上的研究,而主张以实证性的方法研究审美客体的形式结构,为现代心理学美学与科学美学的发展有所贡献。但是,就像有的研究者指出的,"从另一方面来说,他们与唯心主义的对立仅仅停留在表面上。通过进一步考查,就可以看出,形式主义似乎是一种特殊形式的唯心主义,它部分来自莱布尼茨和18世纪的理性主义,部分来自康德哲学中的反形而上学成分"。[①]

赫尔巴特对于美的存在,是从客体的存在方式着眼,对于审美判断而言,是在审美感受的基础上自然产生的,而审美感受则在于完全领悟对象的各种既定的关系。对此,赫尔巴特所作的许多说明,几乎都来自音乐。他曾在其《实用哲学通论》中说,"显然,在无论哪一个乐音(各乐音之间的关系构成了音程)都不会自行拥有在各乐音一齐鸣响时它所具有的那种特性。"因此,审美判断,"是完美地领悟由许多复杂的因素所形成的各种关系的结果"。[②] 赫尔巴特对音乐美所作的形式主义的解释,导致他将这类观念运用于音乐,认为所听到的每一个乐音对我们的作用,都是可以用一个基本的观念加以说明的,并在每次评论音乐时都尽力说明音乐美(即和谐的音程)出现的原因。这种努力也正像有的研究者所说,"形式主义的学说,由于不能完整地说明艺术感受,所以开始时是毫无结果的,后来就变成无意义的了"。[③]

---

① (美)凯·埃·吉尔伯特、(德)赫·库恩:《美学史》,上海译文出版社1989年版,第675页。
② 同上,第676页。
③ 同上,第678页。

简略地讲，美学中的形式主义者因为将美的存在与主体的审美情感心理割裂开来，将它排除于美感之外，因而美的存在本身也就变成一种残缺的存在。

音乐美学领域的形式美学对后人影响最大的是奥地利音乐美学家、音乐评论家汉斯立克(E. Hanslick, 1825 - 1904)。谈汉斯立克的理论而不谈赫尔巴特形式主义美学对他的潜在影响，是不妥的，形式主义音乐美学观并非起于汉斯立克。这一时代的形式主义音乐美学的基本特征，其实早在赫尔巴特那里就已经是被确定了的。

汉斯立克在他那本被后人称为"自律论"音乐美学代表作的《论音乐的美——对有声艺术美学的修正》中，于第一章篇首便开宗明义，指出以往音乐美学的研究方法的通病，"就是它不去探索什么是音乐中的美，而是去描述倾听音乐时占领我们心灵的情感"，并且指出其病源来自于"把美的哲学也称作感觉的学问"的一些美学体系。[①] 这里反映的是汉斯立克对传统情感美学的否定。虽然黑格尔也对鲍姆加通将美学称为感觉的学问不满，但并未否定音乐美的存在与审美情感的联系。汉斯立克提出美学研究"至少必须采用接近于自然科学的方法，至少要试图接触事物本身，在千变万化的印象后面，探求事物不变的客观真实"。[②] 而这正是赫尔巴特对音乐美作出形式主义解释的出发点。

要了解汉斯立克的形式主义音乐美学思想，必须看到，汉斯立克并非否认、而是承认音乐以特殊的方式唤起情感，他要

① 参阅汉斯立克:《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》(增订版)，人民音乐出版社 1980 年版，第 15 页。

② 同上。

说的仅仅是，音乐美的存在与此无关，这也意味着审美情感体验及其心理机能不是音乐美学要认识的对象。自西方音乐美学普遍地将“音响及其组合”这一音乐形态的存在作为音乐的本体存在后，虽然其研究在很大程度上乃是在情感美学的范围探讨音乐美的存在，但是，这一音乐存在方式的界定本身，就已经为自己种下了否定的因子。而这一因子的复活，正是从科学实证的时代产生的形式美学，如赫尔巴特、汉斯立克等人那里开始的。

在论证方式上，汉斯立克首先从情感美学问题着手，论证情感的表现不是音乐的内容，即然如此，音乐美的存在也与情感无关。其重要思想有，“表现确定的情感或激情完全不是音乐艺术的职能”，“情感是以生理和病理状态为其先决条件。它是以观念和判断，即理智和理性思维的全部领域，也就是被人们看作是情感的对立面的那个领域为依据的”。情感的“思想的材料”作为特定的情感内容，是音乐不能表现的，情感能够表现的，是“情感的‘力度’”或曰情感的“运动”。“这个运动是音乐和情感状态的共有因素”。[1] 其中有关情感的内容与情感的力度（运动）区分的论述，已具有一定的理论深度与思想价值。

继而汉斯立克接着又论证音乐特有的美“存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，……以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快”。[2] “直接产生和直接感受一切艺术美的官能

① 参阅汉斯立克：《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》（增订版），人民音乐出版社 1980 年版，第 15 页、第 28—31 页。

② 同上，第 49 页。

不是情感，而是作为纯观照活动的幻想力”。[①] 这些可看成他对音乐美的存在方式的有关认识。对此，汉斯立克的分析比之于赫尔巴特无疑要详细、丰富得多，这自然同他作为一位具很高音乐修养的音乐评论家的学识是相称的。

汉斯立克被人引用最多的一句话就是“音乐的内容就是乐音的运动形式”。[②] 据原文的注，此句可直译为“鸣响地被运动着的形式”。当今人用“音响及其运动形式”作为音乐的定义，视此为音乐的存在方式时，其理论与形式主义美学的内在联系，也是明白的了。实际上，内容与形式这一对理论范型在音乐美学理论领域中自身的削弱、瓦解或缺乏更深入的分析能力，可以说正是从汉斯立克那里开始的。音乐存在的“音响及其组合”的界定，已经从内部提供了自我否定的依据。

从某种意义上说，汉斯立克为艺术自身的“纯洁性”以辩护，认为艺术作品就是其自身的外现形式，对于标题性音乐相当泛滥、对音乐的理解、对音乐美的认识又有太多的随意性的时代，无疑是一具清醒剂，对于促使认识的严谨与深化，是有贡献的。但是，由于其理论从一开始就扎根于形式主义美学的土壤之中，排斥了音乐美的存在与审美主体情感心理机能的联系，结果，其理论最终也不得不因“情感”的困扰而作出某种“忏悔”。汉斯立克在《论音乐的美》第12版序文中，尽管依然声明自己的理论“我只是抗议把情感错误地牵涉到科学中去，那就是说，我只是针对那些审美幻想家们，他们自以为在指导音乐家，实际却只是解释他们的音乐的鸦片迷梦而已”。

---

① 参阅汉斯立克:《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》(增订版)，人民音乐出版社1980年版，第69页。

② 同上，第50页。

但却作出了这样一个前所未有的表述,即“我完全同意,美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据”。[①] 这是对音乐美的存在与价值作出了一个被认为与《论音乐的美》一书中观点相悖的论点。其中所说的审美的“直接验证”,即审美的直觉判断,并且是依据于审美情感的直觉判断。但是他并没有说明这里所说的情感是否是“以生理和病理状态为其先决条件”,“以观念和判断,即理智和理性思维的全部领域,也就是被人们看作是情感的对立面的那个领域为依据的”的情感。他是有意在这里造成了一个理论上的模糊性。当他觉悟到“‘真正有成果的音乐美学只能在深入的历史认识的基础上产生’。因此他转移方向,更多地从文化史方面去考察音乐现象,而不再回到美学方面来”[②] 时,他是完成了一个重要的、对今人亦具启示性的学术道路选择。但是,《论音乐的美》却以其理论的独特性,对 20 世纪西方音乐、甚至因了特殊的社会文化原因对中国当代(70 年代后期以来)的音乐美学理论与实践产生了重要的影响。汉斯立克理论中后来产生动摇的地方,却在他人那里获得了某种“坚定性”,这大概是他本人也无法预料的吧!

---

① 参阅汉斯立克:《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》(增订版),人民音乐出版社 1980 年版,第 13 页。

② 原文出自德国音乐辞典《历史的和现代的音乐》有关条目。现以“汉斯立克小传”为名,作为“附录一”,载于《论音乐的美》中译本。(美)凯·埃·吉尔伯特、(德)赫·库恩:《美学史》,上海译文出版社 1989 年版,第 119 页。

第三章　音乐存在方式的美学研究

存在的问题,是哲学研究中第一性的问题;音乐的存在方式问题,是音乐美学研究中第一性的问题,都属于本体论的研究。但不无遗憾的是,这一问题在音乐美学乃至一般美学的研究中,却长期未得到应有的重视并投入更多的力量进行深入的研究。

与本书的写作有关,在本书的第一章中,就已对音乐存在方式的问题,这一音乐美学理论研究的必要前提,从音乐美学历史理论发展的角度,给予了许多的注意,并且在本书又专设一章来谈。之所以这样做的原因是,以往研究中理不清的问题与症结,在很大程度上,就是因为忽视了音乐哲学美学研究中这一本体论的问题而将主要注意力集中在认识论的问题上(例如音乐审美中的主客体关系、内容与形式、音心对映等问题上),结果,当问题恰恰出在音乐存在方式这一本体论问题上的失误时,就很容易导致音乐美学理论研究中的失当甚至错误。

音乐的存在方式问题，一般认为属于音乐美学中的本体论研究，其研究方法，以往亦多取形而上的、纯思辨的方式，保持着美学研究中的西方哲学传统，更多地具有哲

学思辨的意味。但是，音乐的存在方式问题，实际上又并非仅仅属于音乐美学的哲学传统，只与音乐美学的研究有关。

关于音乐的存在方式，可以、而且也应当有多种认识角度。例如从音乐美学的角度来谈音乐存在方式的哲学美学基础，是其认识角度之一。但是，从最基本的意义上讲，音乐的存在方式问题，不仅是音乐美学要研究的问题，并且也是整个音乐学学科建设的基础理论问题。只是对这个问题的解决，理所当然地要由音乐美学来承担。因此，从另一个角度讲，这也同时意味着，音乐的存在方式问题，作为音乐学的基础理论问题，除了音乐美学的认识角度，还有音乐史学、音乐民族学以及音乐文化人类学这类具较强实证性学科提供的认识。

当然，从音乐美学的研究来讲，也由于音乐美学学科本身具有的心理学、艺术学、历史学、社会学等方面的传统，也必然决定其研究决非是纯思辨性的，而是追求历史与逻辑、现象与思辨的统一。就像音乐美学这一学科在实际的发展中，往往是从哲学美学的研究中寻找自己可靠的理论基点那样，一旦进入具体的对音乐审美现象的研究，就尤其需要以音乐学诸学科具实践性的研究成果为依据，对音乐审美的实践活动（决非限于主体的审美经验，同时包括构成音乐审美实践活动的行为方式等方面）给以高度的概括、提炼，在对审美实践活动以充分认识的基础上，形成其基本的概念体系。

总之,音乐美学的理论研究不是一般哲学美学概念体系在音乐艺术哲学领域的平移,不是单纯思辨性的,而是以丰富

而充实的音乐审美实践活动为对象,对之进行多学科、多角度、多层次的理论研究,然后在此基础上形成其自身的多层概念体系。尤其是在本世纪以来,美学的研究越来越注重审美经验、现象及其实践活动的研究,注重从文化的(包括跨文化的)、历史的、社会的、心理的多种角度对美学研究以新的开拓的情况下,音乐存在方式的美学研究,便更加具有新的学术意义。

对音乐的存在方式以研究,不仅可以为音乐美学研究提供可靠的理论基点(在某种意义上可说是重新选择),同时也可以为音乐学的学科基础理论建设作出应有的贡献。因此,在现阶段,特别是在因为这方面研究的缺憾而导致音乐美学基础理论的不牢靠的情况下,音乐的存在方式问题,作为既是音乐美学、也是音乐学的学科基础理论问题,对它的研究,就必然要取哲学美学的、文化学、民族学、人类学、心理学的多种角度、多种方法,展开其综合的研究。这也是本书全然不同于一般音乐美学理论著作的方面之一。

对音乐存在方式问题在研究上给予重视,是音乐美学研究进入新的学术发展阶段的一个标志,也是现阶段音乐美学研究的中心问题。一个显见的事实是,如果音乐美学对于自己的研究对象——音乐——的存在方式在认识上处于困扰或者失当之中,那么,由此构建的理论大厦便会因基础的不牢靠而倒塌。

这里需要提前给予指出的是,音乐的存在方式问题,只有从音乐作为人类文化行为方式的整体存在——即由音

乐在形态、意识（观念）、行为三方面构成的完整的存在——给以认识，对音乐存在方式问题的讨论和研究，才真正具有上述的学术意义。如果将音乐的存在方式问题仅仅局限在音心关系、内容与形式、主观与客观一类问题上（虽然这些问题同样属于音乐美学传统的基础理论问题），就会使音乐美学研究中关于音乐存在方式问题的讨论与研究失去最为重要的前提与意义，或者说，仍然是在外围徘徊而难以一矢中的。

第一节　音乐的存在方式

为什么我国的音乐美学研究近十多年在经过诸如音乐的内容与形式、音乐审美的情感情绪、音心对映等问题的深入研究后，又要重新回到其研究的起点，即音乐的存在这第一性的、本体论的问题来？我们今天对音乐的存在方式问题以从未有过的重视，其意义，难道仍然还在音乐审美的主客体关系、音心关系的问题上打转？如果是这样，就仍然是没有搭住音乐美学理论发展的脉搏。实际上，不少人在主客体关系上，在音心关系上也涉及到音乐的存在方式问题，但是其理论在实质上，往往是以音响及其运动形式作为音乐的存在方式，重蹈的恰恰是“自律论”的旧辙，而音乐的存在方式问题在今天的提出，其意义恰恰是为了彻底破掉属于“音”本体（即以音响及其运动形式为音乐存在方式、并以此为理论前提的理论体系）的“自律论”音乐美学思想。这也是大约本世纪80年代后影响到我国音乐美学理论发展至今依然存在的最为重要的问题。

一、来自古代“乐”本体观念的启迪：中国古代音乐美学史上为什么没有“自律论”？

本书在第一章中谈到西方19世纪“自律论”音乐美学代表人物汉斯立克的音乐美学思想及其影响时，曾谈到，“《论音乐的美》却以其理论的独特性，对20世纪西方音乐甚至因了特殊的社会文化原因对中国当代的音乐美学理论与实践产生了重要的影响。汉斯立克理论中后来产生动摇的地方，却在他人那里获得了某种‘坚定性’”，就是有感于我国音乐美学理论的现状而言。

与我国当代音乐美学思想的发展有关，在本世纪70年代后期，音乐理论界对音乐审美的特殊规律给予了更多的重视，是理论的进步。这是对“文革”中过分强调艺术与政治的关系、视艺术为政治完全的“附庸”一类艺术理论的“逆反”。这在当时是思想的解放、也促进了艺术理论的发展。因此，在音乐美学界，西方汉斯立克的《论音乐的美》与中国古代嵇康的《声无哀乐论》这两部音乐美学著作，在研究中得到充分的重视，并且其研究成果(特别是汉斯立克的“自律论”音乐美学思想)亦通过音乐思潮的传播，对当时的音乐创作(特别是所谓“新潮”音乐创作)、音乐审美观念产生了深刻的影响。虽然在这一学术发展中产生的许多学术成果，有力地推动了中国音乐美学的学科建设，但是，同样可以看到，“自律”的音乐美学思想在这种“逆反”中，成了一种“矫枉不返正”的、带普遍性的学术气候。在研究中，中国古代音乐美学史上嵇康的《声无哀乐论》，在理论研究中被归入为“自律论”一类的音乐美学著

作。

但是，在许多人将汉斯立克的《论音乐的美》与嵇康的《声无哀乐论》看成是同一类著作的时候，笔者在一种尚未完全肯定的犹豫中并没有将《声无哀乐论》视为中国的“自律论”，就是因为，汉斯立克以“音”（音响及其运动形式）为音乐的本体，固然是货真价实的“自律论”，而嵇康虽然讲“声无哀乐”，在承认音声能够引起人情绪上的“躁静”反应前提下，否认音声表现哀乐情感，但是，在嵇康那里，音乐的存在，最终是“乐”本体的存在。同《乐记》一样，在《声无哀乐论》中，“声”、“音”、“乐”是三种不同层的音乐概念，而音乐的完整的存在，是“乐”本体的存在。结果，同样是讲音乐审美的特殊规律，汉斯立克因其“音”本体而陷入“自律论”，而嵇康却因为坚持了“乐”本体的存在并没有滑进“自律论”的陷坑。

例如，在《乐记》中，关于“乐”的概念、内涵，[①]包括有乐音形态上的“黄钟大吕”与歌舞表演形态上的“弦歌干扬”，观念意识上的“德音之为乐”（渗透于各类器乐音乐审美意象中）与“乐者，德之华也”（渗透于乐舞表演中），音乐行为上的“干戚羽旄”等各类行礼作乐的活动方式。

在《声无哀乐论》中，关于“乐”的概念、内涵，[②]包括有乐音形态上的“克谐之音”、“至和之声”，观念意识上的“正言”（通过歌词反映），音乐行为上的“使丝竹与俎豆并存在、羽毛

---

① 参阅修海林：《〈乐记〉音乐美学思想试析》，载《音乐研究》1986年第2期。

② 参阅修海林：《论嵇康的音乐美学思想——〈声无哀乐论〉研究》，载《中央音乐学院学报》1985年第2期。

与揖让俱用”一类行礼作乐的活动方式。

只是在“乐”的存在的文化属性上，《乐记》之“乐”，是作为先秦儒家传统理想中崇周孔乐教、御虞舜之治的礼乐的存在，《声无哀乐论》之“乐”，是作为魏晋道家传统理想中“崇简易之教，御无为之治”的礼乐的存在；《乐记》是以“乐者乐也”为其音乐审美情感主要特征，《声无哀乐论》则是以“和”（平和）为其音乐审美情感主要特征。在“乐”的存在方式上，两者并无二致。根据笔者的研究，可以说，在《乐记》与《声无哀乐论》，或者引申至整个中国古代音乐美学史，从来都不存在什么“自律论”。那么，中国与西方的音乐美学思想体系或者说是类型如果要进行某种比较，两者典型的差异又是什么？各自的理论前提又是什么？正是在这种情况下，笔者才开始对音乐的存在方式问题以思考。

就中国古代音乐美学思想的概念体系来说，并非像一些人认为的，与西方相比，中国古代从未有稳定的、具严格逻辑表述的概念系统，可以说，在先秦音乐美学思想中，就已经形成了具相对稳定性的概念体系。先秦音乐美学思想中对“声”、“音”、“乐”概念的区分，正是其中最具稳定性、相关的组合性概念之一。从其理论实质上讲，一旦区分了“声”、“音”、“乐”概念的不同，就已经对“乐”本体的存在作出了一个明确的交待，并在实际上与西方音乐美学思想史上占主导地位的、关于“音”本体的存在观念，在认识上有了一个区分。有必要提及，在对《乐记》音乐美学思想的概念体系中的、关于“乐”的内涵作出说明之时，《乐记》中音乐的存在是作“乐”的存在而存在，是没有疑问的事。

在当时的学术圈中这类观点的交往，实际上已经影响了后来有关音乐本体存在方式的认识。①

我们在这里特别强调中国古代音乐美学思想中关于"乐"的本体存在的认识,其原因仅仅是为了表明,我们提出的音乐存在"三要素"(形态、意识、行为),其理论的形成,是来之于中国先秦"乐"本体观念的启迪。有必要说明,当一般意义上的西方音乐学的美学思想至今仍未从"音"本体观超越出来时,西方的音乐人类学(Ethno musicoloy)理论却已经在自己的学科研究中,对音乐的存在方式提出自己的看法。这方面,梅里阿姆(Merriam)在 1964 年提出把音乐作为文化来研究,他认为音乐包括三个方面,即:观念(concepts)、行为(behavior)、作品(products)。虽然他不是从音乐哲学美学的本体论角度提出音乐的存在方式问题,然而这确实是关于音乐存在方式的音乐人类学理论。只是在理论表述上,梅里阿姆是将乐音(song)和乐器(instrumints)包括在"作品"中。将此与我们提出的音乐存在"三要素"(形态、意识、行为)比较来看,在我们的理论表述中,"作品"并不能作为一个"要素",因为音乐的"作品"并非仅仅是由乐器演奏产生的音响形态,它还包括有观念甚至行为的要素在内。另外在"三要素"内涵的具体分析上,

---

① 参阅萧梅:《音乐本体论》(硕士学位论文,中国音乐学院 1987 年 6 月,油印本第 35－36 页)中以下一段话:"其实,作为独立的'音乐'概念,对于中国的传统音乐来说是相当晚出的。直至春秋战国,所谓'比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐'(《乐记·乐本》)。'钟鼓管磬羽(龠)干戚,乐之器也;屈伸俯仰缀兆舒疾,乐之文也'(《乐记·乐论》)等等,都反映了其时之乐为载歌载舞的混合形式。而'乐'之所以为'音乐'所沿用,可见在中国古代音乐的发展演变中仍保留了以行为操作为核心的注重过程、动态、功能的整体音乐观念,也是强调存在与万有的本体观念。"

两者也是不同的。① 虽然目前国内对他的理论仅有部分译文的介绍，但是这种音乐观在西方音乐学术思想中的产生，毕竟

① 参阅梅里阿姆(ALAN P. MERRIAM):《音乐人类学》(THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC, NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS 1964.)。当然，就像任何学科都有不同的学派一样，音乐人类学领域中关于音乐存在方式的认识，也各有不同。值得一提的是，笔者 1996 年赴台参会期间，在与某位美国音乐人类学者的学术交流中，发现在他的音乐文化整体观中，音乐的概念，是音乐与其他文化事项的叠加。他认为，任何文化都是综合体，更注重技术性的西方音乐史学实证方法"融化不了音乐与文化的关系"，因此，他用所谓 90 年代人类学的观念，将音乐看成为一个"音响实体"(Soundscape)。在他看来，音乐文化是"Sound"的"scape"，其他文化也是这样的综合体。由此可以"探讨音乐与哲学、宗教、社会结构等的相互关系(Correlations)"。这种思路无疑是值得肯定的。但是，"Soundscape"作为一种"音响实体"的存在，一是仍然带上了明显的"音"本体观念痕迹(这种痕迹之深，也反映在西方音乐学术语中，已难以找到"乐"的对应词)，再是"sound"与"scape"的组合，在词义上作为一种"音响景观"，具有明显的音乐(音响)加文化(景观)的叠加性，而不是从音乐本身就是一种文化的存在去思考问题。因此，对方的学者也发现我所提出的音乐存在方式"三要素"，在理解上与他们的是不同的。这主要是因为，在我们看来，音乐的存在并非是一种音乐与文化的叠加关系。这也是我们与国内相当一部分同行的分歧所在。一些人认为，音乐就是音乐，而音乐文化是音乐加文化。而我们认为，音乐就是一种文化，音乐与音乐文化原本就是一回事。从理论实质上看，如果从音乐与文化的叠加关系中去看待音乐的整体存在，必然削弱甚至导致割断构成音乐存在诸要素相互之间的有机联系，最终难以在理论上摆脱"音"本体的影响。

这里有必要提及，赵宋光先生在 1996 年第五届全国音乐美学学术研讨会递交的论文《论音乐存在流程》中指出："只要涉及到审美意识与音响心理表象的相互转化，无论转化的心理机制与人类主体审美意识的多层结构整体镶嵌交织到何种复杂的程度，都不应排斥在音乐存在的流程之外，都是音乐美学研究不可躲避的人类学事实。这一立论使我们同许多学派划清界限。"并特别指出："在此我们重申，人类主体的立美实践，与对象化存在相互依存，都属于音乐存在方式范围之内"。这就是说，在我们看来，无论是人的音乐实践行为(操作、参与行为)还是人的音乐审美意识(包括对乐音以感性把握的观念)，都不应排斥在音乐于时空关系中的存在之外。审美意识与音响心理表象的相互转化以及必然相伴并与其相互作用的实践行为，都是构成音乐存在的"人类学事实"。而叠加式的认识方式，是远不能达到音乐美学研究中应有的理论深度的。总而言之，音乐存在方式问题上叠加关系的认识，在理论上会导致或者削弱对事物内部诸要素的矛盾运动、相互转化决定其存在方式的基本特征的认识，并且也会给自己留下一条"音"本体的尾巴。

是非常值得重视的。应当承认,西方音乐文化人类学家提出的音乐文化整体观,是对西方音乐学占主导地位的“自律”音乐观的纠正,这是一个重大的学术进步,并且,自80年代以来,Ethnomusicoloy的学术思想也对我国的音乐学发展产生有重要的影响。但是,在中国音乐美学研究领域,中国传统音乐美学思想中的“乐”本体观,其独特的理论价值一旦在研究中被揭示,便自然会对建设有中国特色的音乐美学理论体系的学术努力产生有效的影响。我们在中国传统音乐美学思想中的“乐”本体音乐观基础上提出的音乐存在“三要素”,在某种意义上,可以称之为古代智慧的现代表述,它所具有的独特理论价值,构成中西音乐美学思想比较的理论基础。

从当代我国音乐美学研究中对音乐本体存在方式的认识讲,其中有两个方面的影响也是必需提到的,一是当代音乐学术发展中,国外民族音乐学理论对我国音乐美学理论发展产生的影响,这是破除西方“音”本体观念的另一方的动力,虽然其角度主要是为了破除各种音乐观念上的“欧洲中心论”;再是对音乐审美情感心理的研究中,对音乐美学概念体系中的“情感”、“情绪”概念以重新界定,不仅寻求其心理学的依据,并且将此概念在音乐美学概念体系中赋以新的认识。一旦确定了音乐的表现形式只是情感的动态结构(外显形式)——情绪状态,而将音乐的审美情感体验视为参与、包括有感知、理解、记忆、想象、联想以及情绪感受等多种心理活动的整合,那么,“音”本体的存在不能视为音乐的完整的存在方式,也是自然了的。

重新回到前面的议题上来,可以说,在音乐本体论上,具儒家音乐思想传统的《乐记》与具道家音乐思想传统的《声无

哀乐论》,都是以“乐”本体为音乐的存在,这不能不说是东方智慧的高明之处!而西方音乐美学思想的发展,最终还是要回到这个基点上来的。这也是西方古希腊音乐美学在音乐本体论方面的基点。

二、理论与实践中的思考:音乐存在方式问题的提出

美学的问题,说到底,是一个实践的问题。美学的理论,最终要在实践中得到检验和获得发展。

音乐的存在方式问题,是音乐美学研究的基础理论问题。在这一音乐美学本体论的问题未解决之前,音乐美学的其他问题,例如音心对映、内容与形式、主客体关系等问题也就很难得到真正的解决,原因在于,这些问题虽然与音乐的存在方式问题有关,或者也可以说是包含了对音乐存在方式的某种认识在内,但这毕竟未能触及问题真正的实质。音乐存在方式问题在今天的提出,有着与音乐的理论与实践密切相关的现实意义。从理论上讲,提出音乐存在方式问题的主要目的,是为了彻底破除音乐理论与实践中西方“自律论”音乐美学观念的影响。或者说,是为了在理论上重新确定“乐”本体而放弃“音”本体。并且,其进一步的思路,在逻辑上必然是从构成存在的基本要素上着眼,将音乐美学理论的研究扩展到音乐学研究的各个方面,提供真正称得上是基础性的理论支持。

这方面,笔者曾就“音乐的存在方式:音乐学跨文化体系研究的理论前提”这一问题作有四点思考:①音乐的存在方式问题,是音乐学研究(包括跨文化体系研究)的理论前提。

"乐"本体:中国传统音乐思想的启示;"音"本体:欧洲专业音乐思想的局限。②重申音乐的存在,并非仅仅是音响形态的存在,而是音乐的行为、形态、意识三要素共构一体的存在。③音乐学进行跨文化体系的研究,必须根据音乐的存在方式这一具普遍意义的理论前提,面对不同的研究对象,建立相应的研究方法。此方法表现为:理论前提的共性化,具体研究的个性化。④结合中国不同民族的音乐实例,分析音乐存在三要素(形态、观念、行为)在构成某类型音乐特征时的相互作用,说明不同民族音乐特征形成的原因。[①]

从与音乐实践的关系上讲,对音乐存在方式问题进行的思考,实际上一开始就和我国当代音乐生活实践联系在一起。面对社会音乐生活的实践,理论有责任、也必须解答现实中提出的一些问题。与这方面的研究和理论评论有关。笔者最初关注于音乐存在方式的问题时,涉及到的就有"新潮音乐"评论与创作美学问题、有关音乐审美主客体关系的"音心对映论"美学争论、音乐的听觉感知基础问题、中西音乐问题、流行音乐的美学问题,以及音乐传播学问题等方面。

与80年代以来我国"新潮音乐"的创作美学与评论有关,1989年,针对"新潮音乐"评论(实际上也包括"新潮音乐"创作思想)中将音乐的特殊性作为音乐自律的依据,笔者在指出"这是一个比较明显的错误。特殊性并不意味着音乐必然是自律的"的同时,提出"音乐不是靠音乐自身(音响形式)而存在的,它和整个文化相为一体。虽然考察一个音乐文化现象,

① 这是1994为准备参加却最终没有参加的一个中国音乐国际会议递交的论文提要。

最终还要解释音乐自身是什么，但却不能只从音乐自身着手。"[①] 这里已明确"音乐"的存在，不是以"音响形式"为其存在方式。文中还以民歌"花儿"为例，说明作为"花儿"音乐来讲，"这里的'音乐'概念，就不是一个自律的概念，而是一个文化的概念。"[②]文中已经提到音乐活动的行为方式以及某种观念对音乐存在方式在认识上的影响。以后从理论上构成的音乐存在"三要素"说，也与此认识基础有关。

与音乐审美主客体关系的研究有关，1989 年底，笔者受何乾三先生委托，为全国第四届音乐美学会议准备一份有关"音心对映论"之争的材料，从音乐美学理论建设的角度，对这场争论作一个概述和总结。为此，笔者写了《"音心对映论"之争概述》一文。针对这一论争引发的问题，有感于音乐美学基础理论建设中已经形成的障碍，笔者在"编后论"中曾正式提出，"有关此项论争的进一步深化，除了"音""心"如何"对映"这一症结问题外，也还有一个最基本的问题，即音乐的存在方式和行为方式问题有待深入研究。"并认为，"在这方面，对音乐的特殊性问题的研究若能与对音乐存在方式和行为方式（或者说是有关音乐的哲学、人类学的研究）结合起来，音乐美学的基础理论建设或许会有新的突破。"[③] 后来，对"音乐存在方式"以研究的迫切性在同仁中取得共识，并成为 1996 年第五届全国音乐美学研讨会的中心议题。

---

① 此原是 1989 年一个会议上的发言，后以《新潮音乐评论中的几个问题》为题，发表于《音乐研究》1990 年第 1 期。其中"音乐自身"是当时理论界习用之语，今天看来，这不是一个严谨的概念。其所指已在文中用括号注明。

② 同上。

③ 该文于 1990 年元月成文，并以油印稿形式在音乐美学学会内部传阅。

为了试图对音乐的存在方式作全面的研究，并为参加第四届全国音乐美学研讨会作准备，笔者首先选择从对乐音的存在这一反映音乐特殊性的问题切入。1990年，在有关音乐存在的听觉感知基础问题的研究中，笔者在全文开首指出，“音乐是一种存在。那么，音乐如何存在？音乐的存在方式是什么？这不仅是音乐美学、也是音乐学诸学科研究随着理论的深化而日益面临着的基础理论问题”；“有必要先以指出，作为一种文化现象的音乐的存在与作为心理感知现象的乐音（有组织的音响运动）的存在，在概念上是全然不同的。”并提出应“对音乐的存在方式作整体性思考。与此相关并需要探讨的，是音乐在审美过程中的存在、音乐在人类共生文化系统中及其行为方式的存在、以及音乐在哲学美学意义上的存在这些更为重要的问题。”[①] 这里，在对音乐存在方式的认识上，已经从音响形态的存在以及审美意识的存在、行为方式的存在等不同方面思考其完整的存在方式。

后来在一篇谈中西音乐关系的短文中，在上述认识的基础上初步提出音乐存在“三要素”，谈到“对音乐概念的界定这一基础理论研究的不足，已经拖了认识音乐文化复杂现象及普遍规律的后腿。我的看法是，将音乐视为人类文化行为（整合行为）方式，而不是单纯从乐音形态学的角度，认识其本体存在（包括行为、心理、形态三要素），是音乐史学、音乐民族学、音乐美学等基础学科以及认识中西音乐关系诸种复杂现象的必要理论前提。”[②]

---

① 参阅修海林：《音乐存在的听觉感知基础》，载《中国音乐》1990年第3期。

② 参阅修海林：《选择中的反思》，载《音乐研究》1993年第1期。此文提出的“三要素”后以“行为、意识（观念）、形态”为确定的概念表述。

对于音乐存在“三要素”的进一步详细阐述，是在音乐学领域的传播学研究中作出的。1993年，在有关音乐传播学的研究论文中，笔者从音乐传通符号的角度，指出“由于理论基点不同，看法也会不同。这方面，容易产生分歧的根源仍然是诸如音乐是什么、音乐的存在方式是什么这类基础理论问题。与仅仅将乐音运动形式作为音乐传通符号的看法不同，本文以为，与音乐的存在方式有关，音乐的传通符号具有形态的、观念的、行为的这三种不同的符号类型。”；“音乐的传播行为说到底就是一个文化传播的整合行为，其存在方式是以音乐文化的整体存在为事实依据。若仅仅将音乐符号视为音响形态类的符号，不仅与音乐传播中诸种传通行为不相合，……并且也与音乐的存在方式相违。”在这篇论文中，笔者有机会将思考已久的、关于构成音乐存在的三个基本要素（形态、观念、行为）的认识以更为确定的表述。[①]

后来，在有关流行音乐的美学研究中，笔者特为指出“音乐美学研究中，一些人似乎把音乐的本体存在与音乐作为文

---

① 参阅修海林：《音乐学领域中的传播学研究》，载《中国音乐》1993年第2期。对于音乐存在“三要素”的理论表述，其中的“观念”，是对“观念意识”的概称。在一般美学概念中，“审美意识”要比“审美观念”范围更广。“审美意识”包括了感受、认知、体验、判断、观念、态度、兴趣、能力、理想等意识活动和诸种表现形态。而“观念”一词也似乎仅与理性思维有关。但是，在美学理论中，“观念”（Idea）这个词也可以用来指感性形象而不仅仅是理念。如马克思在其《经济学－哲学手稿》中谈到最拙劣的建筑师也比最灵巧的蜜蜂要高明时说到，劳动过程结束时所取得的劳动成果在劳动过程开始时就已存在于劳动者的“观念”中了，已经以“观念”的形式存在着了。这里讲的“观念”，就是指的感性形象。所以，我们可以将“观念”这一概念扩大为对“观念意识”的概称。只是考虑到一般的用法，因此，对构成音乐存在的三个基本要素的概念化表述，最后定型为“形态、意识（观念）、行为”这三个方面。在物化（外化）的“形态”与外在的“行为”之外的心理领域，或用“观念”、“意识”、或用“意识（观念）”称之，可以灵活一些。

化行为方式的存在视为两类存在，而这实际上是一种存在。当我们已经意识到，仅以乐音及其音响运动形式作为音乐本体存在的理论前提，在现实音乐活动的复杂现象中，已解决不了诸多问题时，难道不应当将研究的一部分注意力转向音乐的存在方式这一基础理论问题?"并提出"我们现在是到了从整体上把握音乐存在方式的时候了。"①

三、音乐存在方式"三要素"：形态、意识（观念）、行为

将音乐的存在方式这一本体论的问题作为音乐美学理论研究的前提，本身即意味着，它是在认识上以"乐"本体去破"音"本体，这是一方面；而另一方面，又因为在"音"本体的前提下，势必逻辑地将音乐审美中的主客体关系导向"音""心"关系，从而在很大程度上忽视整体的音乐实践活动对音乐美的构成的作用，甚至导致在认识上将音乐的审美实践活动仅仅局限于"听"的过程中。因此，在音乐美学理论的建设与发展中，一方面是在音乐美学的本体论认识上，以"乐"本体代替"音"本体，另一方面是从人类音乐审美实践活动这一研究对象出发，在理论上确立音乐存在方式"三要素"的基本框架。与此相关的另一个问题是，确立音乐存在方式的基本框架，也是为了建立以人类所有音乐审美实践活动为研究对象的基本认识，摆脱仅仅以"创作——表演——欣赏"这一种"他娱性"音乐行为方式（或行为过程）作为音乐美学研究的思考模式，

---

① 参阅修海林：《流行音乐问题与音乐美学研究》，载《中央音乐学院学报》1993 年第 3 期。

只有将人类所有的音乐审美实践活动(例如在许多民族音乐生活中存在的“自娱性”行为方式)也作为思考对象时,音乐美学的理论建设才能因摆脱某种偏颇而具有宏大的眼光、并获得自己坚实的理论基础。而建立音乐存在方式“三要素”的理论框架,不仅仅是为了探讨和认识人类音乐审美实践活动的现实基础,同时也是为了真正深入探讨音乐美的存在的现实基础,对音乐美的存在规律以科学的揭示。

笔者曾在有关音乐传播学研究的论文中指出,[①]“音乐的传播行为说到底就是一个文化传播的整合行为,其存在方式是以音乐文化的整体存在为事实依据。若仅仅将音乐符号视为音响形态的符号,不仅与音乐传播中的诸种传通行为不相合,音乐传播中产生的诸种特殊现象得不到合理的解释,并且也与音乐的存在方式相违。这是研究音乐传播之始必须先以指出的重要问题。”这是从音乐传播的角度对“音”本体的否定。文中还指出:“与仅仅将乐音运动形式作为音乐传通符号的看法不同,本文以为,与音乐的存在方式有关,音乐的传通符号具有形态的、观念的、行为的这三种不同的符号类型。”也是在同一篇文章,对音乐存在“三要素”作了基本的描述,其中包括以下诸方面的认识:

音乐存在“三要素”,包括形态、意识(观念)、行为这三方面。这三个要素通过在时空展示的、伴随诸种人类文化行为的音乐审美、立美实践活动,形成一个不断处于运动过程中、不断处于各要素之间相互影响、制约中的完整的音乐存在。

---

① 参阅修海林:《音乐学领域中的传播学研究》,载《中国音乐》1993年第2期。该文第一次结合相关研究,就音乐存在方问题对音乐存在“三要素”分别给以较为详细的说明。

这样一种存在，从本体论的角度，我们称之为“结构本体”。对这样一种存在(being)的认识，显然不能只从声音的物理存在去认识音乐的本体存在。就现在的学术发展来看，似乎已没有必要为此再作争论。假若今天仍有人企图将人的存在排除在音乐的存在之外，那么，作为人的审美意识对象化的音乐实践活动，也就只剩下物理声学的实体存在这一存在方式了，结果，最大的疑问则成了这类理论自身的存在价值问题。

1. 行为的存在

音乐行为的存在，可以大体上分为操作行为与参与行为两类。

所谓操作行为，主要指音乐技术上的操作行为，例如乐器演奏法、声乐演唱法、指挥法以及播音、录制方法等行为。这类操作行为，也会与音乐观念一起直接影响到音乐形态及其风格的构成。例如音乐演奏中指挥者包括手势在内的“体态语言”，演奏、演唱者时常在表演中加入的带有某种情绪意味的“体态语言”，都具有某种操作性。甚至像乐队的编配、编置、规模这类操作行为或参预行为，也都与音乐的存在(体裁、风格等)有着直接相关的联系。由于音乐存在与一般艺术存在方式相比有其特殊性，作为二度创作的与表演、指挥相关的操作行为以及行乐者的音乐观念，都是构成音乐存在或音乐美的存在不可忽视的重要因素。而这在“音”本体的存在前提下，似乎是可以忽略不计的。

音乐参与行为的存在，虽然从理论上讲必然包括操作行为，但是不限于操作行为，而是包括了所有与音乐活动相关的行为。由于在许多音乐活动中，人们的参与行为实际上受制于各种文化行为，有的与生产实践活动相关，有的与社会运动

相关，有的与宗教活动相关，如此等等，因此，这类参与行为或者可统称之为文化参与行为。在音乐生活中经常可以发现，同样的乐曲，由于不同文化行为的参与，可以改变乐曲的文化属性甚至风格特征。这是因为，在文化的参与行为中，实际上通过人在观念、情感、行为诸方面的变化，必然会对音乐的形态构成产生影响。而音乐作品的存在，如果离开了包括文化参与行为在内的音乐行为的存在，恐怕也就无法获得真正的存在。

2. 形态的存在

音乐的形态的存在，可以分为音响形态与物化形态这两类不同的存在。

音乐存在的音响形态（动态），是一种物理声学意义上的物化形态，但是，它与一般的声音形态最重要的区别在于，音乐的音响形态，不仅是以声波的物质运动作为外现形式而被人的听觉感受器所感知，并且，它还作为一种音乐心理情感意象的外化形式而存在。

音乐存在的物化形态（静态），最为典型的就是乐器。但是，音乐的物化形态，是附着有某种音乐观念意识的存在。就乐器而言，它一方面可以作为音乐心理的物质性外化形式而存在，例如在乐器上反映的乐音形态（如音阶、音列等，而这些也是人的音乐观念通过一定的音乐行为——例如定弦——的反映），另一方面，也反映了音乐的演奏技能、制作工艺、文化观念等。乐器虽然并非是具音响形态的符号，但是它仍然是以某种“凝固化”、符号化了的形式，传达着音乐的形态的、甚至观念的、行为的文化信息。

此外，从更为严格的意义上讲，作为音乐观念意识载体的

各种音乐文本(乐谱、音乐书籍、唱片、录音带等),也是一种物化形态,当然,这类文本最重要的价值在于其中记录有各类音乐观念意识(包括由音响动态形式反映的音乐表象思维),这也是不言而喻的。只是当文本不被解读、播放、聆听的时候,它才以物化形态的存在被保存,成为音乐存在不可缺的一部分。

3. 意识(观念)的存在

音乐意识(观念)的存在,即是内化的、也是外化的存在。

所谓内化的存在,即指音乐在人的内化了的心理结构中的存在。音乐的意识(观念),是与逻辑思维、表象思维均相关联的意识(观念)。其中既包括了可以用语言符号对各类音乐文化观念、美学思想以及各种音乐知识以理论表述的逻辑思维,也包括了对音乐的各类情绪状态及其运动以直觉体验的表象思维。这两者的关联在于,音乐的审美意识正是由感觉、知觉、联想、想象、思考、判断、意志、情绪等内在心理因素构成的复合体。例如音乐审美表象的构成也会因某种美学思想、思潮或者某种特定的文化、知识体系的制约而影响到创作、欣赏诸审美活动中的情感体验及其表现。

音乐的意识(观念)可以借助于音乐的物化形态(如文本)这一载体,以符号化(或者以某种科技手段对相关信息以记录)的方式,经必要的解读、播放等手段而外现出来。从外化的角度讲,音乐的观念意识的存在离不开音乐的传通符号。在观念层存在、外化了的音乐传通符号,主要是乐谱符号、音乐分析符号、语言符号。在音乐的计算机应用中,还有经设计可转换成音响的各类数据符号。在乐器上,也存在着特殊的音乐传通符号(例如某些键盘符号等)。在人的音乐审美实践

活动中，这些符号的传通、解读在许多时候同音乐的审美体验及其表述真接相关。

从某种意义上讲，在内化了的音乐审美听觉心理中，存在着于一定文化、教育基础上产生的听觉审美观念意识，它主要体现在对乐音动态形式的感知上。这种内化于音乐审美听觉心理中的观念意识，作为一种内化的感性形象，本身具有一定的“模式”或结构特征，这一“模式”在音乐审美听觉感知以及立美实践中起着十分重要的作用。无论是在他娱性的还是自娱性的音乐表演艺术创造活动中，演奏演唱者在长期的、刻苦的训练中或学习中形成的听觉审美观念意识，会在其表演行为过程中随时制约着表演者追求最完美的表现，在这种审美意识的驱使和监控下，表演者可以在与表演相关的各个方面进行自我调节，与此同时，于内心建构起新的音乐听觉审美模式的立美创造，也在随时进行着。

在音乐审美、立美实践活动中，一方面，内化的音乐听觉审美观念意识在审美感知中起着十分重要的作用，另一方面，音乐传通符号作为内在观念的外现，在音乐活动的符号传通中存在。这里不应忽视的是，音乐的传通符号虽然被展示为一种外现的形式，但是，作为观念意识的存在，仍有其内在的心理依据。

在音乐传通过程中的审美活动中，既可以通过语言符号对音乐的表演形式、表现状态以描述，也可以付之以乐谱符号以及音乐技术分析符号及其理论的表述形式，这在音乐审美心理的经验性描述中往往是不可缺的。这类非音响形态的符号之所以能够成为音乐传通符号，并在音乐审美实践中发挥作用，是因为它能够在某种程度上传达内在的音乐观念，可以

据此对内在的音乐观念及其外现的形式以感知、体验、判断。在一些时候，甚至可以依一定的专用符号、术语或文字的记述，复原、感知某种乐音形态与结构（如各种乐谱与相应的音响效果，古琴文字谱与琴曲音响原型，和声曲式等结构分析与原谱音响构成的关系等等）。只是在一些特殊的音乐美学思想中，才会以内化的音乐观念的存在完全否定外化的音乐观念的存在。

属于意识（观念）层的音乐传通符号包括有概念性的音乐审美意识与文化观念，虽然这类观念通常是伴随着音响形态而发挥作用。在音乐的创作、表演以及欣赏的审美过程中，在一定的文化背景下，这类音乐审美意识与观念在许多时候会直接影响到创作、表演中乐音形态的构成特征与风格特征，在音乐审美中，这类意识（观念）甚至会构成音乐审美理解中的一种"意义"。音乐会与广播中的乐曲介绍、唱片解说、音乐欣赏读物等一类语言传通符号，也会从观念上影响音乐的审美体验。

由以上的表述已经可以看出，构成音乐存在"三要素"的形态、意识（观念）、行为这三方面，实际上是不可分割的，这三个要素经常是在音乐活动的整合行为中共同发挥作用。从某种更为严格的意义上说，"三要素"的区分，仅仅是为了理论认识上的需要。实际上，在音乐存在的实际状态中，"三要素"相互作用，其中每一个要素都可以成为其他要素存在的附加条件。或者说，这"三要素"在音乐的存在中，经常是共构一体、相互支持而构成音乐的完整存在。例如音响符号与乐谱符号在音乐行为中的互存在关系（虽然这种关系在表面上的对应、确定，实际上有赖于人的"译解"以及由此带来不确定）；某种

音乐形态及其风格的构成,从一开始就可以伴随或受制于某种审美意识、文化观念;一个时代的艺术风尚对艺术创作的影响,可以是巨大的,音乐符号的创作也不例外;音乐符号的象征意义也表明在形态类符号上也可以"输入"有观念的意义;而在具综合艺术形式特征的乐(乐舞、歌剧、舞剧等)的行乐方式中,音乐存在中行为层、形态层、观念层的存在,正是通过共构互补而发挥其艺术功能的……因此,音乐的存在,说到底就是一个文化的整合存在,无论是从理论上还是从实践上看,其存在方式是以音乐文化的整体存在为事实依据。可以说,就对音乐存在方式的完整认识而言,所谓"音"本体的存在,是不完整的存在;而音乐作品的存在,则是"掐头去尾"的存在,只有"乐"本体的存在,才是完整的音乐存在。而音乐存在"三要素"的理论,则从本体论的角度为我们提供了认识音乐存在方式的理论基础。

四、"三要素"的相关分析:音乐的存在与音乐美的存在

要完整地认识音乐的存在和音乐美的存在,就需要具体分析构成其存在的"三要素"之间的相互关系及相互作用,是如何构成多种多样的、不同文化背景、不同民族音乐生活中音乐的存在和音乐美的存在的自身特色。一个显而易见的事实是,仅仅注意从音乐的形态的存在去认识人类的音乐、认识不同的音乐美,就会割裂其原本存在的完整性,也看不到构成其存在特点的、更为本质的原因。

要作这样的分析,并且要证明其普遍意义,就必然要以全人类的音乐审美活动为对象,进行其个案研究。由于在以往

的音乐美学研究中,经常是以欧洲专业音乐审美活动为对象而进行个案的分析与研究,在研究者经常持有的西方音乐美学“音”本体观念的指导下,对音乐的存在或音乐美的存在的认识,也往往是侧重于甚至单纯从形态的角度给以认识。在许多情况下,在对音乐存在“三要素”的认识中,不仅对观念的存在往往忽视,特别是行为的存在对于音乐的存在和音乐美的存在的作用,更是被忽视的。因此,我们在这里对音乐存在“三要素”的相互关系,以及这种关系对构成音乐存在与音乐美的存在的作用,就主要以民族音乐活动的事例作为进行这类个案分析依据的材料。这样做并不是忽视欧洲音乐史上或中国音乐史上那些大量的事例,而是从一般音乐美学研究中被经常忽视的事例中,取得证明,借以弥补以往此类研究中的不足。而对于音乐美学中大量引用的欧洲专业音乐创作的事例来说,以往研究中重形态、以“音”本体为认识依据的倾向,还尚待纠正,这其中还包括对这类音乐活动的生活原型再作深入的、而非表面化的取样、分析和认识。

此外,与本文的写作有关,有关本书体例的构思,我们原来考虑在第一章专设民族音乐审美意识一节,从民族音乐美学的角度研究音乐美的存在,取其共时性而区别于历时性的美学研究、取其全人类性而区别于“欧洲中心”式的美学研究。虽然我们在这方面已经作了材料的积累和相应的研究,但相比于中国古代音乐美学与欧洲音乐美学的研究,从其系统性与分量上仍觉有许多的不足,故最终舍去。这也是我们在这里主要以民族音乐活动的事例作为所分析、依据材料的背后原因。

反映民族音乐审美意识的材料是大量的,从更宽的角度

讲,中国传统音乐美学思想,也可视为民族音乐审美意识的一种。但是,与历史上产生的、并且经过思想的整理已经形成有一定概念体系的民族音乐审美意识不同,这里讲的民族音乐审美意识,主要是指仍然在民族音乐活动中活着的音乐审美意识,无论是作为内在的、还是外化的存在,这类音乐审美意识由于大多尚未经过思想的整理、文字的记录(即使形成有具一定概念系统的民族音乐审美意识,也必然是少量的),并且还处在不断的发展中,因此,对它的记录,也经常是描述性的,其中既有"主位"的、也有"客位"角度的记录。但是,也正是因为这些记录具有原本的生动性,是音乐审美活动生活原型的直接反映,从某种意义上讲,要比我们在西方音乐美学与中国古代音乐美学研究中使用的史料更具有真实性。因此可以说,这些材料反映的人类音乐审美活动,在音乐美学研究中是一种更为真实的存在。为了使材料的运用具有某种典型性,我们在这里主要以中国少数民族的音乐活动为例,以此为依据作相关的个案研究。从对音乐的"民族美学"(或曰"民族音乐美学")研究的推动来讲,这也是必不可少的。①

以下对音乐存在"三要素"的相关分析,从方法上讲,主要是分析音乐的形态、观念、行为这"三要素"的相互关系,以及

---

① 本节所据材料主要出自一部记录、反映、研究中国少数民族音乐活动的文集(文中简称《文集》),该文集全称为《民族音乐论文集》(第四届中国少数民族音乐学术研讨会论文集),中国少数民族音乐学会编,中央音乐学院学报社 1993 年 9 月版。

笔者曾提出过建立音乐的"民族美学"(ethnoaesthetics)的设想,认为"任何民族音乐及所属社会区域的音乐审美活动和现象,都应放在特定的文化背景中以考察,通过分析其不同的音乐行为、心理、形态乃至价值观,考察其音乐美学思想。"(参阅拙文《欧洲 18 世纪启蒙时代的音乐美学思想》中注[52]中的文字,该文刊载于《音乐艺术》1993 年第 2 期。)

它们与音乐的分类、功能、文化整合等方面的关系。在叙述的方式上,有必要先分析音乐的存在,再继而分析音乐美的存在,这是因为,后者的存在是以前者的存在为前提的。

1."三要素"的相关分析:音乐的存在

是什么构成音乐的存在?一般人往往只注意到音乐形态的存在,似乎形态的存在便是音乐存在的一切。当然,音乐艺术与其他艺术最重要的区别,就是它是"听"的艺术。但是,讲音乐是听觉的艺术,并不意味着音乐只是音响及其运动形式的存在。一个简单而不容怀疑的问题是,如果音乐仅仅是音响的存在,那么只要从形态着手,就能解释和说明与音乐的风格、意义,包括其分类、功能等等有关的一切问题,而这些恰恰是办不到的。也有人将可听的乐音的形态存在视为"音乐",而将与此相关的存在(例如音乐的行为、观念)视为"音乐文化"。这其实是一种割裂事物整体关系的思维方式。若如此,不仅音乐专业中唯有"玩音响"的人才是音乐家,其他诸如作曲家(似乎仅仅是在乐谱上创作一种代表音响而非音响本身的符号)、指挥家(似乎仅仅是借助于某种"体态语言"对音响作出解释)、音乐学家(似乎其工作仅限于借助于一套概念体系对音响以分析),并且,在"转瞬即逝"的音响运动过程中,由于排除了音乐观念的存在(包括音乐的记忆等心理活动),于是,乐音及其运动形式也变成了一种物理化的、在时间过程中存在着的每一个音(或复合音)的"点"。而这种理论趋于"自毁"的危险境地也并非不存在。因此,尽管对音乐存在方式的完整认识还需要更多、更深入的研究,目前的研究,仍然应当从分析构成音乐存在的"三要素"(形态、意识、行为)之间的相互关系着手,由此认识音乐的完整存在。

(1) 行为与形态

音乐的行为决定音乐的形态特征,这样的例子,在反映劳动生活的民歌中是最多的,其中又以行为与节奏的关系最为密切。例如船工的劳作节奏与船工号子的节奏等等。这类民歌的产生和形态特征的构成,是离不开行为的存在的。这是从发生学的意义上讲音乐行为的存在对其形态存在的制约作用。从传播学的意义上讲,当这类民歌脱离原生性的生活空间,被用于诸如音乐会的演唱这类音乐行为时,由于行为方式(包括音乐的参与行为和操作行为)的改变,原来的形态或多或少也会被改变,虽然原来的生活行为仍然会成为表演中音乐形态特征(如节奏)表现的某种约定,但是实际上,从对这些民歌以记录、整理乃至演唱方法的改变,其形态特征便会在创作、演唱的不同过程中有所改变,有些变动甚至是相当大的。如果不了解音乐行为方式的变化,原生性曲调形态变化的原因与不同的存在特征,也就得不到合理的解释。

音乐的存在,是一种动态的存在,是在事物运动中的存在。就音乐行为对音乐形态的作用而言,可以从发生学的角度,也可以从传播学的角度去认识。从发生学的角度看,一些音乐的产生,其形态特征离不开与其相伴的文化行为的存在,两者关系不可分隔、直接相关。从传播学角度看,音乐行为对音乐形态的制约、决定作用,也可以从参与行为和操作行为不同角度去分析。又由于音乐的存在不仅有其整体存在的动态性、其存在本身一刻也离不开行为的参与,尤其是音乐形态"转瞬即逝"的动态存在,更是一刻也离不开操作行为的支持。因此,音乐形态表面上的独立性,实际上是以多种音乐行为的支持才得以存在的。

在许多情况下，文化（宗教）行为会影响到音乐形态的特点。如：

内蒙藏传佛教音乐中的“查玛”（跳鬼），伴奏乐器虽有多种，但音乐大多无旋律而注重节奏。此特点与跳鬼而非娱乐的行为方式有关。[①]

文化行为的改变，可以导致原来乐曲形态的改变：

在内蒙藏传佛教音乐中，有不少来自民间的鼓吹乐或丝竹乐曲，这些乐曲传入寺庙后，喇嘛乐手往往将原曲的旋律、节奏，以及调式和曲名加以改变，如地方戏二人台牌子曲《喜相逢》改变成喇嘛教音乐《满大洋》，原曲欢快热烈的气氛变得较为呆板、冷漠。[②]

从更大的方面看，自然环境、经济活动方式、生产方式、科技水准、社会人文环境的改变，也会通过多种方式和途径，使音乐的形态、风格发生变化。而其中音乐行为方式的改变，是相当重要的一个方面：

例如在一些少数民族地区，“文革”期间，民俗音乐活动多被禁止，差不多一代人基本没有唱过本民族的民歌，人们几乎失去跟随民族音乐的足迹。而在改革开放中，也有因港台流行歌曲传入，年轻一代在失去跟随足迹情况下，饥不择食地接受流行歌曲，在某种程度上又抑制或扼杀民族音乐的发展。[③]这种情况，表面上是一个时期内音乐形态、风格以及相应的审美趣尚的普遍改变，实质上是受制于一定的文化行为方式。

---

① 参阅《民族音乐论文集》，第144页。邢野：《论内蒙古地区藏传佛教音乐》。

② 同上，第145页。

③ 同上，第34页。杨锦和：《略论在新形势下傣族民族音乐的继承和发展》。

其中既有行为效应,也有观念所起的重要作用。

分析音乐活动中行为对形态的影响,还可以具体到音乐的操作行为层上。例如作为演唱方式的音乐行为,对音乐形态的影响:

蒙古族歌手演唱二声部民歌"潮林都"的低声部("潮尔"),音色像滚动的米粥,作为持续低音,衬托着高声部的真假声,创造深广的意境。有其特殊的方法。再延伸开去讲,"潮林道"均由男性演唱,可能与原来在宗教仪式中演唱有关,若真是如此,"潮尔"这种"向上冒着米粥式"的持续低音就有可能是宗教仪式这一文化行为的产物,其形态也固然与一定的宗教情感、意象有关。[1]

在音乐表演中,作为音乐操作行为的演唱方法或参与者的身份的改变,也会导致形态的变化:

鄂尔多斯漫瀚调(蒙汉调中的一种)中有"由于蒙古民歌汉民唱、汉族民歌蒙民唱而逐渐漫瀚调化了"的现象,"如《森腾喇嘛》便是在陕北民歌《打黄羊》的原型基础上,曲调加以漫瀚调特征音型的润色演变而来,并较为流传,但它在漫瀚调中不具典型意义"。[2]

在这个例子,除了行为因素,不同音乐参与者的音乐观念对于形态的改变,也起着同样的重要作用。这是因为,某种音乐的存在方式及其特征,经常是"三要素"共同作用的结果。只是因为分类阐述的需要,才在举例时有所侧重。这是在许多实例中都能发现的问题。

---

① 参阅《民族音乐论文集》,第135页。布贺朝鲁、李文真:《蒙古族民歌"潮林都"演唱方式窥、探》。

② 同上,第160页。王俊杰:《鄂尔多斯漫汉调音乐的结构特征》。

一定情况下，在音乐活动中选择何种音乐形态作为表达方式，也会受到行为的制约和影响：

云南河中瑶族自治县至今保持传统对歌习俗，“在室内及近距离的对唱，常用音调平缓的‘平声唱’、‘晚上唱的歌声’、‘拉歌声’之类的曲调演唱。宣传政策、学唱歌词，则以‘读音唱’曲调演唱。在野外较远距离对唱，则采用音调高亢的‘高音唱’、‘喊唱’、‘山歌’、‘白天唱的歌声’等类曲调来演唱”。[①]

作为音乐物化形态而存在的乐器，其存在也同一定的音乐行为方式相关。例如民族乐器唢呐作为一种乐器，它在外域、中原的传播与在云南少数民族地区的传播，因为行为的改变，虽然仍是一种物态存在，但却可以在观念上被赋予新的人文意义：

唢呐在明初曾随明朝军队进入云南而较为广泛地传播于各少数民族。以彝族为例，“云南彝族接纳唢呐，主要为‘迎聚赛神’”，“成为云南彝族习俗音乐中的重要组成部分。有的地区，缺了唢呐，生者办不成喜事，讨不回媳妇；死者出不了殡，落不了葬。有的地方唢呐不响开不了秧门，唢呐不响新梁上不了架”。[②]

(2) 意识(观念)与形态

在音乐创作中，音乐观念对音乐形态的作用，是许多专业作曲家给以强调的方面。有的当代作曲家甚至将观念的存在强调到最为重要的地步，认为“当代作曲家在创作上遇到太多的问题，可惜不少人把焦点对准了技法，其实，对一个作曲家

① 参阅《民族音乐论文集》，第 242 页。尹祖钧：《浅谈瑶族民俗音乐》。
② 同上，第 219 页。梁宇明：《云南彝族民俗中的唢呐音乐》。

来说，最重要的乃是观念——美学观、创作观！我们会看到：同样的技法被不同观念的作曲家运用，会产生巨大的差别。其实从根本上讲，技法是作曲家基于某种观念去探求、创造，从而产生和发展的；亦即观念左右技法的产生和发展，当然，反过来，技法又为树立、佐证某一观念服务”。①

并且，在不同音乐文化背景下的不同音乐形态、风格的差别，也经常同观念有着直接的关系。例如音乐的音调变化，是人类表达情感的最重要、也是最直接的手段。但是在不同民族和不同的文化背景中，对音调的运用，却有很大的不同。例如在许多地方的民族音乐中，对每一个音的运用，习惯于加上声调、声腔的变化。这其中往往是既有地方语言声调、也有音乐声调使用上的习惯。而在一个实际上是非常特殊的而非普遍的系统、如欧洲专业音乐中，就经常是将这种构成丰富音乐风格特征的声调、声腔给抹掉，虽然它也在每一个音位的相对的颗粒性基础上，于演奏中形成一种独特的音乐审美趣味。但是一旦近于盲从地用这一标准来化掉一切不合于这种审美观念的乐音形态及其表现方式时，则会成为一种错误的音乐审美观念。

在对音乐节奏形态的理解上，欧洲专业音乐在观念上强调的均分律动与中国古琴音乐观念上认可的非均分律动，就是完全不同的结果。从某种意义上讲，古琴节奏的非均分性，由于更能相应于人的心理活动，所以才能成为一种更为自娱性的乐器。其节奏形态的随意倒是更为符合其人文观念。

在更大的方面，文化观念也会影响到音乐的形态构成。

---

① 引自金湘：《空、虚、散、含、离——东方美学传统在音乐创作中的体现与运用》，载《人民音乐》1993年第2期。

这里以彝族音乐文化现象为例：

"对于彝族民俗及其生活实际很多都与'三'相联系这一现象，据一些毕慕和老艺人说，这是古老年代时兴的，在各种活动中都应遵循'三'的格式，如果不那么办，礼节场合，就是礼不周全、不恭敬；祭祀场合，就是不诚心、不完满；……日常生活中则属不懂事理、不成规矩。由此可见，民俗事象、民间音乐活动中'三'的结构、'三'的次序，是他们公认的合乎规矩的、完整的、完满的表现形式。难怪在民间歌曲中，即使人们公认为两个乐句可以结束的情况，彝族同胞也要习惯性地发展补充第三句，原来他们所追求的是作品的完整性，及心理上的整体直觉感，是以潜在的目的和需要为前提的，而'三'的结构是否对称、平衡，对于具有这种心理素质的审美习惯的他们来说，则毫不相干。"①

音乐的观念意识，还会影响到乐器这一物化形态的形成。例如钢琴体现的十二平均律音乐观念、古琴体现的纯律观念；某一种乐器的音列结构可以反映某一民族的音乐思维特点……。甚至一些乐器在外形的设计上也可以反映一定的音乐文化观念——例如古琴、阮的设计，就反映有历史形成的人文观念与文化特征。

意识（观念）对形态的影响，可以说是体现在音乐存在的方方面面。除了以上所说的，再如读谱的观念，就直接影响到对音乐形态、风格的理解和表现。演奏之前的多次读谱，也就是通过意识（观念）的活动，加深对音乐的理解甚至再作解释。

---

① 参阅《民族音乐论文集》，第275页。胡家勋：《"三"的结构特征探源——贵州彝族民间音乐研究札记》。

演奏家、指挥家的音乐观念甚至会在表演的过程中直接影响对音乐形态、风格的处理和把握。如此等等,不一而论。

(3)意识与行为

任何一种音乐行为,都有一定的观念在其中起着重要的和支持的作用,区别只是这种观念表现的明显与否。其中既会是音乐审美意识(观念)、也会是文化观念在音乐审美活动中起着作用。任何一种音乐的观念意识,都是在音乐活动中形成的,其中也自然有音乐行为对音乐观念、包括音乐审美观念的作用。在大量的音乐活动中,观念意识一旦形成,便会对行为的影响经常起着重要的作用。

在我国许多少数民族中,歌唱构成其生活的重要内容,并且在一定的生活行为方式中代代相传。例如,在侗族的生活中,唱歌的行为是与侗族人对音乐功能的认识、包括对音乐审美功能的认识分不开的。据侗族人介绍:

"侗家认为,'死去的人听不到语言了,只有歌声才能听得进',因此,'哭歌'的内容十分真切具体,比喻生动,形象鲜明,加上哀伤真挚的曲调,令人同情,催人泪下";

"人们喜庆节日,以歌相贺;男女相恋,以歌为媒;生活劳动,以歌传言;丧葬祭祀,以歌当哭;叙述侗史,以歌相传。'饭养命,歌养心'成了侗家的至理名言。人们唱道:'旱田种谷,水田种禾,侗家人人会唱歌。'侗家把唱歌与种田、吃饭看得同样重要,因此处处有歌,事事用歌,人人会歌,善歌者倍受尊重"。①

---

① 参阅《民族音乐论文集》,第268页。王承祖:《侗族大歌是侗族人民的天才创造》。

这些叙述，集中反映了在侗族音乐生活中已经形成的音乐文化观念对其音乐行为、甚至音乐审美意识的影响。这里虽然不是直接对某种音乐审美意识以说明，但却透露了不少直接形成和存在于音乐生活中的审美意识、观念。其中有关于音乐审美教育功能、音乐审美情感体验、音乐美的价值观念诸多方面的认识。这些音乐审美意识、观念，直接影响着侗族人生活中各类音乐行为的开展。

音乐的观念制约着音乐的行为。在少数民族音乐中，这甚至直接影响着对其音乐的认识与分类。这方面较典型的例子有：

"维吾尔人和裕固人都认为民歌是一种人用来与人交流情感和沟通信息的行为方式。因此裕固人不把对鬼、神唱的萨满歌、送葬曲和对家畜唱的催奶歌称为'歌'，而是称它们为'话'。维吾尔人也认为对鬼、神唱的'巴合夏'(萨满)歌和伊斯兰教宗教歌曲不能算是'民歌'"。[①]

这里，音乐的观念制约着音乐的行为，甚至制约着人们的审美习惯。例如只有民歌才是用来交流情感的，因此，用我们一般的乐音观念认为也属于歌曲的那些与鬼神沟通的歌，就不是"歌"，也就谈不上什么审美。这里只是就具不同音乐形态的歌来说，而在有的情况下，同样的歌曲与同样的形态，由于应用的行为方式不同，也会导致观念上(例如分类)的不同。例如：

"同一首民歌在词曲都不变的情况下，在不同的场合演唱

---

① 杜亚雄：《维吾尔族和裕固族西部民歌之比较研究》，载《音乐比较研究》1994年第1期。

就属于不同的类别。如《裕固族姑娘就是我》，放牧时唱就是牧歌，割草时唱就是割草歌，捻线、织褐子时唱就是捻线歌、织褐子歌，它也可以是情歌、婚礼歌、酒歌等。"①

可见，这种音乐分类方法在观念上完全受到行为的制约。而这也势必在音乐审美意识上影响到人对音乐的感情投入与欣赏方式。

2."三要素"与音乐美的存在的综合分析

音乐美的存在，是以音乐的存在为前提；音乐美的存在及其构成甚或改变，均与音乐存在"三要素"及其作用有着密切的关系。"三要素"中任何一个要素的改变或相互关系主次地位的改变，都会在音乐审美活动中直接或间接影响到音乐美的存在。

关于音乐美的存在，人们经常关注的是音乐审美中主客体的关系问题，也自然会对音乐存在"三要素"中的形态、意识（观念）这两个要素给以更多的关注，这方面的认识成果并不少。但是对于音乐的行为与音乐的美，虽然这两者之间必须通过音乐审美情感体验，通过音乐审美意识活动这个中介而产生联系，而音乐的行为也必须通过对音乐形态、音乐意识的影响而对音乐美的存在产生作用，但是，从根本上讲，音乐的行为（包括支持音乐审美、立美活动中的一切参与性和操作性行为），都对音乐美的存在具有重要的影响并构成必要的支持。这方面的研究是需要不断展开和深化的，这里仅仅是以民族音乐活动中的现象

① 杜亚雄：《维吾尔族和裕固族西部民歌之比较研究》，载《音乐比较研究》1994年第1期。

为实例，来引发这方面的深入思考。当然，对音乐美的存在，在这里仍然是需要从“三要素”的相互关系来展开论述的，其作用可以说是互为联系而不可忽视任何一方的存在，只是在具体的分析中，才会显得在何种情况下，为了说明一种音乐美的存在，而强调其中有一种（或那几种）“要素”起着重要的作用。

在经常是作为民俗生活一部分的民族音乐活动中，音乐美的存在，或者说某种音乐审美风格的存在，与人们参与其中的音乐行为方式有着密切的关系。这里讲的音乐行为方式，实际上既包括了参与性的音乐活动方式，例如对行为规则、时间、地点甚至成员等行为因素的选择、也包括了操作性的音乐活动方式，例如对具体的演唱、演奏方法等行为因素的选择，当然，在音乐活动中，也自然包括有人的审美意识活动和对音乐形态(曲调类型)的选择。这也表明，在谈论构成音乐存在的某一要素对于音乐美的存在的重要作用时，并不意味着忽视其他要素在其中的作用。对某一要素的分析仅仅是为了理论的需要。

这里以傣族民俗音乐活动为例，说明音乐行为对于音乐美的存在的重要作用：

“傣族人民群众在各种社会音乐活动中，由于时间、地点、内容、演唱方法不同，使曲调感情表现力有了变化。例如当一个人在田野高歌时，常是感情奔放、歌声悠扬；当青年男女谈情时，虽然演唱同一首山歌曲调，由于时间、地点、内容、感情的改变，使音乐具有柔美、含蓄的特点。又如，盈江县的《十二马舞歌》，在歌词词组或句尾都是带休止符的短音，感情含蓄。当《十二马》传入其他县后，短促音都变为长音，曲调发展为明

朗优美,更富于舞蹈性”。①

上面这个例子之所以用来作为对音乐行为与音乐美的存在关系的说明,很重要的原因,是因为其中所谈,都是就同一部音乐作品、也就是基本具同一种形态的音乐作品来谈何以其审美情感的表现、乃至最后其音乐美的存在方式会改变。也就是说,同样一个乐曲,为什么音乐美的表现方式(包括审美情感特征、乐曲形态特征)会发生变化。这里,主要的原因,自然要从音乐行为的改变中去寻找。这也就是上面的文字记录中讲的,同一首山歌,由于参与的行为方式的不同,其音乐的审美情感特征,可以是“奔放”、“悠扬”的,也可以是“柔美、含蓄”的。甚至一首原来“感情含蓄”,音乐形态上有其句尾“带休止符的短音”特征的舞曲,也可以因传播中参与的行为方式以及接受者审美趣尚的不同,而改变原来的情感特征,变为“明朗优美,更富于舞蹈性”的曲调。

这里可以借此提供一个值得深入思考和进一步论证的问题,即社会音乐审美趣味、风尚的改变,通常是由大文化的存在而影响到本身处于其中的音乐的存在,通过审美意识活动这个中介进而对音乐存在的方方面面(例如曲调的形态构成、唱法等)产生影响。虽然人们总是在音乐习得的基础上,用经前人沿承下的音乐技术手段进行形态的创造,但是,就音乐形式、风格的变化和创新而言,其根本的动力,仍来自于大文化的变化,来自于身处于大文化中人的音乐审美意识、音乐审美情感体验方式的变化,由此而导致小到一部作品、一个局部的音乐活动,大到一个时代、一个整体性的音乐活动中音乐审美

① 参阅《民族音乐论文集》,第35页。

趣尚、音乐美的存在方式的变化。

音乐的文化参与行为，甚至可以影响到具体的音乐操作上的演唱行为，进而对音乐的曲调、音色等乐曲形态的构成因素产生影响。例如：

蒙古族歌手演唱二声部民歌“潮林都”的低声部（“潮尔”），音色像滚动的米粥，作为持续低音，衬托着高声部的真假声，创造深广的意境。这是一种特殊的演唱方法，属于音乐行为中的操作行为。“潮林道”均由男性演唱，可能与一定的宗教礼仪有关。关于这种唱法的产生，已有研究者提出，“潮尔这种向上冒着翻米粥式的持续低音是否是宗教仪式之产物”？[1]

显然，“潮尔”的音乐美，就在于“作为持续低音，衬托着高声部的假声，创造深广的意境”。而这种演唱行为，不仅可能与宗教礼仪行为有关，并且也确实由此创造了一种独特的、属于草原文化的音乐美的意境。

可以顺便提到，音乐的演唱、演奏甚至指挥一类具体的表演性操作行为，都可以改变音乐美的存在方式。一种特殊的演唱方法，可以从声乐曲调形态的变化获得一种新的表现力，并且可以创造出一种新的音乐美的样式和风格。从器乐的演奏讲，也是如此。人们经常忽视了，在于时间中流转不息、转瞬即逝的乐音运动中，乐器的演奏行为不仅时刻支持着音乐形态运动的展开，并且一种特殊的演奏方法对于一种美的乐音形态的构成，是至关重要的。在这点上，音乐美的存在有赖

---

① 参阅《民族音乐论文集》，第135页。布贺朝鲁、李文真：《蒙古族民歌“潮林都”演唱方式窥探》。

于表演性操作行为的存在。

音乐行为的改变，可以促使音乐审美意识的改变，进而导致音乐形态的改变。这方面的例子有：

内蒙藏传佛教音乐中，其中笙管笛所奏之乐曲，多源自汉地佛教音乐和民间音乐。其中从民间吸收的音乐，多为鼓吹乐或丝竹乐曲，而且，这些乐曲传入寺庙后，喇嘛乐手往往将原曲的旋律、节奏，以及调式和曲名加以改变，如地方戏二人台牌子曲《喜相逢》即被改变成喇嘛教音乐《满大洋》，从而使原来欢快、热烈的气氛变得较为呆板、冷漠，民间艺人演奏此曲时，是欢天喜地，眉飞色舞的；而喇嘛吹奏此曲时，披着袈裟，端坐在缠堂，其效果差别很大。[①]

在我国南方少数民族音乐生活中形成的多声审美意识，正是在一定的音乐行为方式中形成的。这种音乐行为在实践中不断支持着、并促使人们去追求多声歌唱的美的效果，最终创造出一种具有独特的音乐美的品格的支声复调乐音形态。例如：

侗族每年都有一系列节庆集会，而无伴奏多声部侗族大歌，正是这类盛会中的群体歌唱活动，“为了适应如此社会化的歌唱活动，必须有相应的歌唱组织，因此，侗族村寨的各种歌班（亦称歌队）应运而生。……这种组织形式必然要产生歌头、歌师、伴歌等‘职能’分化。如男歌队里的纳汉头便是自然的歌头（侗家称‘告嗄’），歌唱时先由他领唱一句（侗家称‘起顿’）然后大家跟唱。那些嗓音好、又有即兴创作才能的歌首，

① 参阅《民族音乐论文集》，第145页。邢野：《论内蒙古地区藏传佛教音乐》。

为了发挥自己的嗓音优势，会自觉或不自觉地跳出众唱旋律，唱出一些生动活泼的花腔，这就为群体齐唱创造了重要的分声条件。”“在室内坐着长歌聚叙，老是唱着一个单旋律，久而久之，自然要感到乏味，不能不驱使歌手们去寻求更丰富更美好的歌唱效果。在长期的室内性的群体歌唱中，由于‘喉音佳者’的即兴创作，在齐唱过程中偶尔出现的‘分岔’、‘加花’，就会唤起歌者们的多声审美意识。这种意识是把多声唱法的偶然性趋于规律性的重要前提，是巩固发展复调音乐的重要心理条件。侗族歌手们对支声复调是这样说的：‘高声部像树枝分杈那样。不时地从主干上分出去’；又说：‘唱歌像河水流，有时分开绕道而走，有时汇合一起而流。’可见，民歌手……源于生活的‘主干与分杈’、‘曲而直’、‘分而合’等复调思维却是存在的”。[①]

在云南红河县哈尼族歌手那里，栽秧山歌的多声部复音唱法的形成，与栽秧劳作中的各种行为有关，除了称为“叫魂”的、来自古老习俗的叫唱行为，哈尼族歌手还认为，“插秧是一个一个进田里，唱歌也是一样，先唱的人会唤起大家的感情，然后一个接一个合进来，到后面有感情时又合在一起”。这是一种世代相传的歌唱行为。在审美观念上，这些民间歌手觉得“这样唱好听”。[②]

音乐的音响形态对于音乐美的构成固然是必不可少的，一个被人认为是美的乐曲旋律，通常必然有一个在认知上易

---

① 参阅《民族音乐论文集》，第268页。王承祖：《侗族大歌是侗族人民的天才创造》。

② 张兴荣：《民歌艺术的亮点——滇南四－八声部复音唱法的新发现》，载《音乐探索》1995年第3期。

于把握、简洁而典型的结构关系，这也是构成美的旋律模式的一般条件。但是，就像美的音乐的存在，只是对能够欣赏美的音乐的“音乐的耳朵”而言。如果缺乏对美的音响形态结构的知觉判断力，在形式上原本具有良好结构的乐音形态，便会在听觉的主动选择中“落选”，这样，对象也就难以成为对象了。这只是就音乐听觉审美的一般规律而言。必须指出，在不同的音乐文化习得背景下、在不同的音乐听觉审美感知力的形成中，对某一种乐音形态在听觉感知上的适应程度或者说美的判断，并不是一致的。“只是在一定的音乐文化背景中，在对一定的音体系及其乐制律制体系的适应中，才可谈及其必然性或完美的意义，一旦考虑到不同音乐文化心理的特殊背景，这些只具有相对的意义了。”[①]

因此，就音乐美的存在而言，在审美听觉感知过程中经后天的教育、熏陶和习得而形成的音乐听觉感知力以及相伴随的审美判断力，在音乐审美心理活动中是一个不可忽视的文化变量，它甚至会影响到不同文化背景中的人对不同音乐美的存在的审美鉴赏力和判断力。例如一个欧洲人可能欣赏不了一个非洲部族所认同的一种音乐的美；反之，也不必因为一个非洲人欣赏不了欧洲的交响乐而认为他不懂得音乐的美。尽管中国人在近一个世纪以来，已经相当熟悉了西方的音乐，甚至在许多方面接受了其音乐语言，但是，中国人对自己的民族音乐语言的天然亲近感，却是无法改变的。因此，仅仅从某一种音乐形态的构成方式去分析一种音乐美的形式，很容易成为一种老生常谈，只有深入到不同文化、不同民族的

---

① 修海林：《音乐存在的听觉感知基础》，载《中国音乐》1990年第3期。

音乐文化深层心理结构中去，分析不同的音乐形态美的存在方式和结构方式，才会对音乐美学这方面的研究以更为深入的推动。这方面，民族音乐美学中比较方法的运用，是非常必要的。

在人类音乐活动中，许多民族都会运用音腔的变化作为音乐表现的重要手段。而这种手段的产生，其产生远在语言的概念表达之前。还在人类运用概念表达情感之前，人类就已经运用音腔声调作为表达情感的最直接的手段。但是，曾几何时，当作为工业化产物的西方近代音乐在时间的观念上、在音高的定位上大大削弱了音腔声调的表现力时，又由于西方音乐的审美价值观随着西方文化在世界范围的传播而影响及非欧文化时，就出现了以西方音乐的审美价值标准来衡量其他民族音乐的现象。于是，音乐形态上的非十二平均律制，成了“音不准”；音乐节奏上的非均分律动，成为“节奏不稳定”；甚至某种民族乐器的特殊音色，也成为一种“不入耳”的声音；某些民族乐器的特殊组合方式，其音响也可能被视为“噪音”，甚至否定其作为“音乐”（更不用说是“美的音乐”）的存在价值。

在民族音乐中，一些特殊的乐音形态，对构成独特的美的音乐风格，是必不可少的。例如：

“滇南红河南岸红河、元阳、绿春、金平等县的彝族民间音乐中♯1的特殊音级，以及前短后长的节奏型，最早始于彝族吟诵式的祭祀歌中，即始于彝族声调和语言（五字句唱词）音节之中。在漫长的衍变发展过程中，作为滇南红河南岸彝族民间音乐中一种包括特独的♯1的音列固定下来，运用于该地区各种彝族民歌和民间器乐曲之中，成为该地区彝族人民传统

审美观念的一种特殊的表现形式。”[①]

在乐曲结构形式上，中国传统民歌与民族器乐曲中，都有许多颇具民族审美特色的曲体形式。在民族音乐中，一些极特殊的曲体，也具有其审美价值。例如：

“单句段结构，是达斡尔族民歌中颇有特色，并有相当比例的一种曲体形式”，这种仅由一个乐句构成的民歌，是一种原始曲体结构。但是，在达斡尔族民歌中，“单句段衍变成三句体的例子也很多，这似乎表明达斡尔族对于这种不甚对称和平衡的曲体有着某种特殊的兴趣”。[②]

从乐音形态与音乐美的存在的关系上讲，在中西音乐形态的比较中，有许从值得研究的东西。例如音乐节奏上相对于西方专业音乐时值上的均分律动而言，中国民族音乐中大量存在的非均分律动，就是一种具独特美学价值的音乐现象。这方面，人们经常谈到的有代表古代文人音乐传统的古琴音乐，其节奏就是一种非均分的心理律动，在自弹自娱的演奏中，其节奏经常可以是无固定的或者严格的比例值关系。这并非是无规律可循的节奏时值，而是更多地依赖于心理上的律动感，所谓“依心而动”。在戏曲的散板音乐中，也能见到非均分律动节奏形式的存在，而这往往与特殊的情感表现联系在一起，而具有独特的审美价值。在民族音乐活动中，因为一定的文化心理而形成的对音乐上节奏性心理律动的影响，可以提到蒙古族民歌“乌日图时道”的音乐节奏：

---

① 参阅《民族音乐论文集》，第224页。李晴海：《从滇南彝族毕摩调〈叫寨魂的歌〉说开去》。

② 同上，第184页。李需民：《试论达斡尔族民歌的单句段结构特征及其衍变》。

蒙古族的"乌日图音道"(俗称"长调",即"悠长歌曲"的音译， 蒙语音标 Urtuindoo),因为它是草原文化的产物,在曲调形态上， 其基本的节奏特征是没有均分的律动,也没有周期规律的重音变化。由于没有比例固定的时值关系,自然也没有时值的感觉。其非均分的特点(例如前松后紧的节奏特点),也与蒙古族的语言现象有关。当然,这里讲的非均分律动,仍是有律动而非无律动,只是不具固定比例时值关系的律动而已。①

正因为"乌日图音道"具有这样的形态特征，再结合其他的形态特征（例如旋法等），这使得这类歌曲在音乐美的表现上，比其他歌曲更能展现草原文化的美的特征。在蒙族人的音乐审美意识中，"乌日图音道悠长舒展的旋律就像一个画家的彩笔一样，生动地描绘出草原的辽阔、山河的壮丽。所以，每当听到乌日图音道，人们就好像随着歌曲优美的旋律在碧草连天、鲜花似锦的草原上，心旷神怡，陶醉于无限的遐想之中。这就是蒙古族乌日图音道无比的魅力所在"。②

音乐的形态对于音乐美的构成的重要性,在所有的音乐美学分析中都是被充分强调了的。常见的对于音乐美的存在的分析,也是往往将注意力仅仅集中在形态的分析上。固然,在任何时候,这种分析都是不可缺少的。在任何一种音乐传承中,都会形成相对稳定的音乐创作技法,由此形成一种时代、一个时期具普适性的音乐风格及其美学品格。这也甚至

① 参阅《民族音乐论文集》,第 116 页。吕宏久:《乌日图音道的节奏与旋律》。

② 同上，第 118 页。木兰：《乌日图音道及其演唱》。

使得一些人认为音乐语言、技法的发展，似乎是循着自身的内在规律而发展，对音乐的存在或音乐美的存在，在认识上也局限于对音乐形态的分析。但是，就像前面已经作过的许多分析表明的，对于音乐美的存在的构成，除了形态的要素，音乐的行为、意识都是不可缺少的要素。从根本上讲，一种乐音形态的构成，作为人的音乐创造，正是审美意识的对象化，而审美意识的生成以及相关的音乐行为，都对音乐形态的构成和音乐的风格特征、美学品格的形成，有着同样重要的作用。实际上，音乐语言、技法的创新和发展，其动力并非来自原来的形态构成法则，而是来自新的音乐文化行为方式和新的音乐审美意识（包括新的情感体验等心理因素）的形成对音乐创造的促进作用，在创作中对原有技法以新的运用甚至突破。当然，一种音乐美的存在，也必然要在一定的音乐文化行为方式中得到验证、被接受和认同。脱离在音乐审美实践中的被验证、接受和认同，再出新意的创作，其美的存在，也是不被证明的。

音乐审美意识对于音乐审美风格的形成，有着重要的作用影响。在民族音乐生活中，一个民族的心理气质及其审美意识，会影响到其音乐美的存在及其风格的构成。例如，侗族民歌柔和的格调，就与侗族相较于其他民族特有的感情、性格有关：

“侗族同胞习惯于在鼓楼里、歌坪中、月堂内坐着轻轻歌唱，慢慢和，唱的速度徐缓、格调柔和、内在含蓄、温文尔雅、深情优美的侗歌。这种室内性的音乐格调正是侗族人民性格上的善良温厚、平和恬静和殷勤好客、彬彬有礼、助人为乐等习惯作风的生动写照。在侗寨里很难看到争吵闹架、粗野格斗

的现象，而经常见到的是人们热心公益事业的行为。"①

由此看，一个民族在其文化生活环境中长期形成的心境、情绪状态这些与审美，情感相关的因素，自然会对其音乐的形态、风格产生影响。而一种风格一旦形成，又会因文化的习得力量，继续产生持久的作用，尤其是在保持原有生活方式的情况下。

在侗族大歌的演唱中，侗族歌手的审美观念会对民歌的形态构成影响。例如：

在这种大歌中，"歌词里的实词很短，每首歌只一、二句，而衬字虚却很多，大都是对自然音响的模拟，大歌中常用的方法之一，是让低声部在主音 la 上持续很长时间，众歌手采用互换气息的办法让歌声连绵不断，高声部的独唱则由歌首尽兴发挥。侗族歌手对这种唱法的解释是：低声部的歌声像潺潺流水持续不断，高声部就像溪水岸上的鸟语虫鸣"。②

对其中透露的审美意识，一位侗族人有这样的解释，"优美的环境与单纯的生活，容易促使歌手们对百鸟叠鸣、蝉虫合唱、流水潺潺、林涛声声这些丰富多彩的大自然'和声'音响产生兴趣和联想，并必然地成为他们用声音模拟的对象"。③

音乐的审美意识、观念，不仅以理性的、思维的方式存在，而且以感性的、体验的方式而存在。以古琴的音乐审美为例，除了审美意识活动中的想象、联想，甚至具伦理性的情操、志向这类人格意志的体现这些心理活动外，还有对音乐形态的

① 参阅《民族音乐论文集》，第 268 页。王承祖：《侗族大歌是侗族人民的天才创造》，第 270 页。。

② 同上。

③ 同上。

具体感知要求。例如对于古琴音色的美的要求,就与某种特殊的审美意识、观念相关。另外,在古琴的记谱、读谱和打谱的音乐实践过程中,都有一种观念在审美中起作用,这些也都影响到古琴音乐形态的美的表现。

在对一部音乐作品的美的存在以完整、深入的分析时,不能仅仅从形态的角度,而从音乐存在"三要素"与音乐美的存在的相互关系作综合分析,才能真正了解一部音乐作品是如何在一定的音乐生活中(必然相伴着一定的音乐行为方式)成为美的音乐。如果脱离了一定的音乐行为方式,音乐作品的存在便不是完整意义上的音乐存在。音乐作品的美学意义、美学价值也只有在一定的音乐行为方式中,才能得到体现。而这一切,都要结合音乐存在的"三要素"来完整地加以认识。

例如以著名的民族器乐曲《二泉映月》为例,在此曲的原生文化环境中,这首乐曲所体现出来的独特的美,不仅产生于一定的生活情境和行为中,并且也是与一定的情感内容、情绪特征相关。从乐曲的形态上讲,《二泉映月》吸收了无锡地方音乐的曲调,但是,正是在特定的生活情境中和特定生活情感的表现中,它才形成了自己独有的情感音调和音乐风格。从审美上讲,其乐音形态与某一地方音调的相似与否,基本上是无关紧要的,这时的《二泉映月》,因其典型意义,已经成为"这一个"而具有无法替代的音乐审美价值。从有关的调查材料来看:

该曲的原生文化环境中,"根据调查,阿炳并不是随便什么时候都会演奏这个曲子的",只有'在一天卖艺下来,温饱仍无着落的归途中','在孤寂一人,兀自忧愁'的时候,'在惨淡的灯光下','一个蓬头垢面的老媪用一根小竹竿牵着'阿炳,

'从公园路上从东向西而来'的时候,在'这淅淅飒飒的飞雪中',(以上为音乐的行为与相关的环境特征)才能听到这'凄厉欲绝的袅袅之音','才拉得特别动人'。[①]（以上为乐音形态的情绪特征以及从中透露的、表现内心悲凉心境的音乐意识)"这是因为,《二泉映月》这首乐曲,是阿炳心声的流露,所以尽管这首乐曲原来一直是没有标题的,但阿炳生前的知音,也有"称这个曲子叫'依心曲'"。[②]

后来此曲在被采集和传播中,被后人加上了《二泉映月》这样一个曲名,使得该曲在传播和接受中,容易因传播者和接受者在音乐观念上对此标题产生的某种在音乐意境上的想象和联想,使得此曲具有新的意义。这种意义甚至因欣赏者不同的文化背景和生长的地域环境,而在对该曲的审美中产生不同的审美体验。当然,在了解阿炳人生经历与此曲产生背景的情况下,对该曲音乐情绪的表现或感受,会是大致相同的。否则,因了审美意识的不同和某种认识上的欠缺,则会在审美上产生较大的差异。在许多情况下,尽管对此曲的演奏行为改变了(例如此曲早已不是阿炳所奏,此曲的存在也脱离了原生环境,而是被搬上音乐会来演奏),但是由于乐曲形态在构成上对悲凉情绪的表达有其自然约定的一面(虽然这也并非是绝对的),再加上演奏者、欣赏者对此曲情感内容的了解,因此,在一般情况下,这首乐曲特有的美学品质是不会有太多的改变的。不过,在乐曲的重新编配中,例如由二胡曲改

---

① 参阅沈洽:《阿炳事考一二及其他》,载《民族音乐学论文集》(《中国音乐》增刊〈上〉),南京艺术学院音乐理论教研室编,1981年。据原文注,此材料引自陆墟(又名沙仲虎)《忆阿炳》等调查材料和采访录音(均未正式发表)。

② 同上。

为西洋乐器演奏的弦乐曲，由于音乐审美意识和观念的不同（例如对音腔表现的不同理解、不同乐器采用的不同演奏技法等，再加上音乐会的演出行为对这种审美意识、观念的认可），都会在不同程度上改变其原有的美学品质。因此，可以由此引申出这样一个认识，任何一部音乐作品其美学品质的改变，都可以从构成音乐美的存在（也即音乐存在）的“三要素”的相互关系中去分析其原因。在有些情况下，可以因为某一种要素的稳定性而使音乐作品的美学品质大致不变；而在有些情况下，也可以因为某一种要素原有性质的被改变而导致音乐作品的美学品质被改变。

以歌曲《南泥湾》为例，这首革命传统歌曲原本是秧歌《挑花篮》中小场子秧歌舞插曲，它既有舞曲的律动感，又具有浓郁的民歌风情。后来这首歌曲在大型音乐舞蹈史诗《东方红》中，经郭兰英演唱进一步成为传唱不衰的歌曲。从40年代的陕北秧歌舞到60年代的大型音乐舞蹈史诗，虽然音乐表演的行为方式、甚至演唱风格或多或少发生了变化，但是这首歌曲的美学品质却基本没有变。但是，在80年代末摇滚歌星崔健演唱的《南泥湾》，却因演唱者怀有一种对传统的“叛逆”观念，导致在演唱风格与表演的行为方式上，从根本上改变了原曲的美学品质。严格地讲，这甚至使得原曲的形态、风格都在一定程度上发生了变异。这时的《南泥湾》，就已经不是原来的《南泥湾》。而这些，是无法仅仅根据歌谱、或者形态上的旋律来对此进行分析和判断的，而观念的、行为的因素，在改变歌曲的美学品质中，是起到了重要作用的。

在社会音乐生活中，只要留心注意，这样的例子很多的。这至少告诉我们，对于音乐美的存在，对其完整而全面的认

识，是必须、而且也应当从音乐存在的“三要素”的相互作用、影响去分析。虽然在中外音乐史上，有关音乐审美现象的记述，由于对音乐存在方式的认识还没有达到应有的理论水准，对各类音乐生活中音乐美的存在的认识，经常只是取单一的角度给以记述，这甚至要求我们重新审视和分析那些原来已经熟用的材料，对历史上各类音乐美的存在及其形成原因以更为深入的认识。但是，尽管如此，我们仍然能够从大量的音乐史料中发现完整的音乐存在方式对音乐美产生的综合性影响。这也意味着这方面的研究在今后还需要进一步的拓展，无论是在中国传统音乐还是西方音乐、甚至世界民族音乐的范围，对各种人类音乐现象的美学研究还有许多工作等待着我们去做。

第二节　音乐存在的听觉感知基础

音乐是一种存在。那么，音乐如何存在？音乐的存在方式是什么？除了从音乐存在的哲学美学基础对此进行某种思辨的分析，甚至从音乐的实践中对其存在方式三要素以概略的归纳，更进一步的研究，应是对构成音乐存在方式的诸要素以系统的分析、研究，才能对音乐的存在方式以真实而具体的了解，而这是仅靠哲学思辨的研究方式无法达到的。特别是在一般的哲学美学研究关于人作为一种有意识的物种存在，是如何在创造世界以及创造美的艺术的实践中，将自身内在的标准运用到对象中，按照美的规律来创造的问题上，早已产生比音乐美学界的研究远为深入的成果(虽然音乐美学的研究同样可以为一般的哲学美学研究提供自己独特的见解与成

果,并为其理论的完善提供支持),因此,关于音乐的存在方式问题,就应当尤其重视符合自己学科特点的、结合具体音乐实践活动的研究,以免于理论上的重复与空疏。

有关于本节的标题,这里有必要先以指出,作为一种文化现象的音乐的存在与作为心理感知对象的乐音(有组织的音响运动)的存在,概念上是全然不同的。前者是关于音乐存在的整体把握,将音乐看作为人类共生文化系统中的一种文化行为(整合行为)方式;后者是关于音乐在听觉感知层存在方式的认识。这种认识上的区分,在理论研究中概念经常含混不清的情况下,是尤为必要的。而本节的探讨,也是尝试选择音乐审美心理听觉感知的角度,说明乐音(而非音乐)的存在方式。但是,从另一个方面来说,正是为了有意说明乐音的存在仅仅是构成音乐存在(即音乐文化行为方式的整体存在)的要素之一,所以将听觉感知基础与观念意识基础、行为模式基础同视为人所参与的音乐活动能够成为一种存在的条件和基础,这也就是我们讲的构成音乐存在的“三要素”(形态、意识、行为)是如何在实践中构成一个完整的音乐的存在。所谓存在的基础,是指的,如果失去了这个感知的(或者意识的、行为的)基础,音乐的存在就成为非现实的空中楼阁。另外,显而易见的是,我们这里讲的“音乐”这个概念,指的是音乐作为文化整合行为方式的存在(以“三要素”构成),而决非音乐作品或音响及其运动形式的存在,这里并没有混淆。对于音乐的整体存在,也显然不是由听觉感知层上把握的存在能说明的,尽管这是认识音乐存在一个不可缺少的方面。

在进入正题之前,还有必要说明,人对乐音及其运动形式的感知,表面上是浅层的心理现象,但是,在实践上,人对乐音

的感知能力，是在丰富的音乐实践活动中形成的，从中同样可以看到深层文化心理能力的反映。也就像文中表明的，深层文化心理(包括某种可以被意识到的审美观念或无意识的深层文化心理)在人对乐音运动形式的感知中，是起作用的，只是这种作用是以表面上对乐音运动形式的听觉感知及其取舍、选择反映出来。这是因为，人对乐音的感知，是与整个大脑的活动联系在一起的，其活动区域是整体的而非“局部定位”的，这也是能够由现代神经心理学的研究成果能证明的。

一、对乐音存在认识的声学理论基础

就像现代自然科学的成果曾极大地影响了现代哲学的发展那样，作为与物理声学、心理学接壤、相关的音乐心理学，也会主动地从自然科学的研究中寻找可靠的理论依据，甚而形成对音乐美学乃至整个音乐艺术认识的新的思考方式。由于乐音的存在方式及其认识与音乐声学及一般声学理论直接相关，因此，我们可以由乐音存在的声学基础入手，将此作为探讨乐音存在方式问题的起点。

在已被认可了的、并具有一般权威性的声学理论著作中①，当“声学”被定义为一门研究声波的产生、传播、接受和效应的科学时，“声”的概念包含了声波的振动与听觉的感知两层意思在内。这里并不意味着否定声波作为物理振动形式的存在，其存在并不依赖于声觉的存在。但是，一旦涉及到

① 参阅 Thomas D. Rossing:《The Science of Sound》Northern Illinois University, 1982.

“可听声”的存在，其存在除了能够被人耳感知的声波之外，还有赖于人的声觉的存在。因此，在一般声学术语中，“可听声”的涵义为：引起听觉的声波的与声波引起的听觉；在音乐声学术语中，“音”的涵义为：有音感的声觉与能引起音感的声觉的声波。

显然，对人这一个有意识的物种的听觉感知来说，仅有声波的振动而无听觉的感知，不成其为“声”（这里的“声”，是指可听声。这也意味着，不能引起听觉感知的声波，属于人耳不能感知的“声”，例如超声、次声这类声波，也就不可能成为人的听觉审美对象，这是由人这一物种的自身进化所决定的），反之亦然。同理，仅有引起听觉的声波而无声波引起的听觉，不成其为“音”，反之亦然。在这里，“声”（可听声）、“音”的存在，是不能离开人的听觉感知的存在而存在的。

那么，不被人听到的声波振动是否成为声音？与此相关的一个古老的命题是：假设有一棵树在林中倒下了，并且没有人听到，它发出声音了吗？我以为这里有一个能否被人类经验所验证的问题。不被人听到的声波振动，未能被人类的听觉感知所验证，则无所谓是人的声音，它仅仅是一种声波振动形式的存在而并不构成可听声的存在。就像在人类产生之前于天地自然中产生的种种声波振动，当它不为人这一有意识的物种的听觉感知所验证时，也就无所谓是否是人的声音。因为人不能感知超出自身感知能力之外的东西。就人对声音的感知这一实际存在来说，于物理声学与音乐声学意义上存在的“声”（可听声）、“音”，其存在皆有赖于人的存在，有赖于人这一有意识的物种的存在，并且，是人的听觉感知的实践活动构成其存在的基本条件。这实际意味着，人只有在自己的

听觉对象(可听声范畴)中,才能证实自己的听觉能力(代表着人的某一方面的本质力量)的存在。

二、乐音感知的生理基础

在这一章节中,我们无暇从整体上去描述乐音感知的生理基础,而是仅仅侧重于说明,即使从听觉生理的角度看,人的听觉感觉器接受声波的振动并产生相应的主观感知效果,本身就受约于听觉感觉器的自主选择。表面上的被动反映,实际上已包涵了对外在事物的适应、调整与选择。从某种意义上讲,听觉感觉器发生、发展的历史,作为人类长期进化的结果,其构造与特征正是相适于外界环境的影响的。因此,在人类的历史发展中形成的感觉器官,当接受外界物质刺激产生主观感觉时,其过程本身必然参与了有机体自身的某种活动,这种机能正可视为人的实践活动的产物。

从听觉感觉器的自主选择来说,并非所有的声波振动人耳都能接受。人类能够听到的声音频率范围是 16 至 2 万周秒之间的频率,低于 16 或高于 2 万的振动波(分别称为次声和超声),人耳都听不到。此外,人对声音的感知是声波的强度和频率的函数。人的听觉范围,正是由声音的频率和强度这两个因素决定的。音乐心理学上讲的听觉绝对阈限,即是指的能引起听觉的最小声音强度和仍能产生听觉的最大声音强度的有限区域及其精确数值。一般说来,人对 1,000 赫附近的声音的感觉性最高,所需强度较小,而在 500 赫以下和 5,000 赫以上的声音,则需要大得多的强度才能被感觉。而当声强超过 140 分贝时,所引起的不再是听觉而是不舒适的

触觉或痛觉。在此认识基础上可知,人的听域亦是有限的。在可听声区域外,是无声区与痛觉区,是与人的听觉器官不相适应的声波振动区域。因此,听觉感觉器实际上是以自身的接受能力来决定可听声的接受限域的。

一旦进入可听声区域,人对乐音的感知便具有更为明显的主动选择特征。如有的心理学著作将可听声分为乐音和噪音两类。这在声学概念中,又可称为听觉谐音(aural harmonic)与噪音。前者指在听觉器官内产生的谐音,后者指紊乱无序的声振荡,有时也称作无调声。在一般心理听觉现象描述中,就简括为乐音和噪音。乐音指比较和谐而有规律的声音,如歌唱声或乐器声;噪音指杂乱而不规则的声音,如嘈杂声、爆炸声等。

然而,在人们的实际生活中,恰恰又很难在声学测试或音乐活动中对乐音和噪音给以确切的区分。所有的乐音差不多都附有噪音,而在许多噪音内,我们也可以听到乐音。尤其是在特定文化环境中的音乐活动中,这种判断便更具有人文选择的意义。如一些非欧性质的民族乐队中,一些打击乐器如锣、钹、鼓等,也是一种被认可的具音乐性的噪音。除了器乐,声乐中也是如此。在言语的声音中,就既有乐音(多为母音),也有噪音(多为子音)。因此,对乐音与噪音的判断,仍然离不开人的听觉器官的主动分析,这其中自然包括大脑的分析功能在内。这也同时意味着人所处的文化环境对人的听觉选择习惯形成的影响。

心理学关于听感觉学说的一般理论,都提到不同振率的声波传到内耳引起底膜上不同部位的纤维发生振动,进而转化为神经兴奋并传递到大脑皮质的相应部位,不仅引起听觉,

或者说被大脑译作声音。但是,大脑对声音的判断(如对乐音与噪音),在不同人那里,则必然由于社会文化环境等多种人文因素的影响而呈现出感知的差异,例如对某些电声乐队或摇滚乐的演奏,或者对某些民俗音乐生活中的歌谣吟唱或上文提到的民间打击乐、吹奏乐,因为不同的文化背景以及相关的心理原因,很可能会在乐音或噪音的判断中呈现较大的心理差异。由此而言,人的听觉感知活动,并非仅仅由听觉感觉器受到声波的刺激而构成,而是包含了与之相应的复杂心理活动的参与,才构成听觉感知的全部内容。听觉感知的差异性亦由于直接感觉之外的心理活动的参与而形成。

人的听觉感知力也会由于教育、职业与经历的不同而产生较明显的差异。如音乐听觉比较灵敏的人,其中等高度的音的差别阈限为 1/20 到 1/30 半音,这意味着能在钢琴的相邻白键之间辨别出 20 到 30 个中间音来。由于职业训练的原因,音乐家的音高听觉较一般人发达,器乐演奏家的音高差别又较声乐家高一些。这种感觉的差异下正是在长期的听觉实践活动中形成的。它表明,人的听觉感知不仅与听觉的感觉经验相关,甚至同在一定文化环境中形成的听觉感知力及其知觉经验相关。而人的音乐听觉心理中的知性判断,无疑带有更多的主动选择的色彩,其心理内容也更为丰富。

三、乐音感知的心理基础

实际上,当我们谈到人对乐音的感知时,感觉经验与知觉经验经常是混在一起而难以从理论上区分得那么清楚。区分常常是为了理论上的需要,就像人的听觉感觉能力本身就是

人自身历史文化的产物,一些在科学实证中曾在一定范围内被相当精确地证明的东西,一旦加入文化环境等变量因素,往往就显得不那么确定。因此,对音乐心理中知觉经验进行某种描述与分析,仍然是从对构成乐音运动诸要素的知觉判断入手,通过把握乐音运动即音响结构的存在方式,从听觉心理的角度确立乐音的存在方式。

1. 音高与旋律的知觉判断

音高基本上决定于音波每秒的振动次数,即声音的频率。据粗率计算,在对乐音的听觉感知中,人们对音波频率限域的主观选择大约是在20至5,000赫兹范围内的音(钢琴和管风琴音域)。音高是相应于音波频率的听觉上的主观心理量,音高感实际上是人耳频率分析能力的结果。

在乐音听觉感知活动中,音高感与某种知觉能力相关,这主要表现在固定音高、旋律音程、音阶及音律等方面。不可否认,在某些早熟的音乐孩童身上,具有一种细微的音高感与可靠的音高记忆,它可能与某种遗传能力有关。但是在许多专业音乐家身上具备的固定音高感,却得之后天并且是早期的音乐训练。或者说是在听觉训练中于大脑听觉分析器中建立了一种专门的"习得机制",能够据此模式而凭直觉说出钢琴上弹出的任何音的音名来。这属于一种知觉判断,必须指出的是,它是凭借音的相互关系而建立起来的一种知觉判断力。

良好的音高关系知觉力,依靠对音乐专门知识的了解,特殊的训练与长期熏陶,是可以培养起来的。这种能力一旦建立起来,便会在音乐审美中直接影响其知觉判断力。缺乏这种能力,在形式上具有良好结构的乐音运动便会在听觉的主动选择中"落选",对象也就难以成为对象了。当然,一定的音

高感知力(如固定音高或某种音程、音阶与音律)并非对所有的人都是必须的,只是在对一定文化背景中的音体系及其乐制律制的适应中,才可能谈及必然性或完美的意义,一旦考虑到不同音乐文化心理的特殊背景,这些就只具有相对的意义了。

音高的横向线性关系(或曰"继时性连缀关系"),是旋律构成的重要因素。当然,作为乐音运动第一要素的节奏,始终起着灵魂的作用。对旋律的知觉判断需要凭借其音高关系及其组合排列结构的模式来认知,正是音高相互关系及其整体结构模式,才形成旋律的独特个性。在乐音知觉判断中,人们感知某一组合音列为旋律,必须具备两方面的条件,一是构成这一旋律的乐音结构关系的良好组合,再是人的旋律知觉经验或感觉各种旋律的知觉模式(具有自我调节、整合功能的知觉模式)的建立。

旋律的音高结构关系及其节奏的选择等良好组合,是音乐审美中对旋律以感知、判断并由此进入更为复杂、深刻的审美心理活动的基础。一个好的旋律结构模式,必然具有这类良好的组合关系,它直接影响到心理感知效果与反应。可以设想,在好的旋律模式中,构成旋律的各要素之间必然具有组合的倾向,如具和声意义的旋律、具某种音阶、调式特征的旋律进行,以及有序而呈现某种特性音程的旋律结构,加上节奏的律动,都会使人从知觉上倾向于认为音列的组合从属于一个整体。这些因素在共同发展趋势中的有机组合,以及某些对称、趋合的组合方式,对于乐句、乐段的构成并形成一个结构紧密、平衡而完整的曲体,也是必须的。甚至可以认为,一个简洁而典型、易于被认知的结构,是构成好的旋律模式的基

本条件。

对旋律的知觉需凭借听觉感知上直觉的把握，同时，人的知觉判断业已参与其中。从人的音乐听觉感觉上讲，人脑感觉音乐的功能主要是右半球的功能，由于左耳是与大脑右半球相联系，因而人对音乐曲调的辨认，左耳要比右耳更为准确。但是心理学家发现，对于精通音乐的人来说，辨认音乐旋律的能力，右耳却要较左耳为更好。这是因为他们在听音乐时与一般人相比，要进行一定程度的分析活动。这证明，人的听觉感知实际上参与了更复杂和高级的认知心理活动。

在乐音感知过程中，知觉的辨认作用是比较重要的。例如，一首乐曲中音乐主题的发展、衍变甚至变异，都能在知觉过程中给以辨识。我们知道，知觉的基本结构是由它的组成部分的模式来决定的，因此，只要基本的模式保持不变，即使某些组成部分发生显著变化，仍然可以把握其整体特征。一首乐曲或一个主题的变体，其各部分关系的变化可以有多种方式，但只要其最基本的特殊性质不变，便仍能被知觉为原曲的变体。这种判断，便与知觉经验或知觉模式的建立有关。

乐曲原型对听觉分析器的先入为主的刺激，便形成某种刺激模式，而这便导致形成某种知觉定势。对一个事物越熟悉，对它产生知觉的定势就越显著。音乐作品中的重复、变奏与呈示、再现的多种原则，都与力图在审美中形成听觉心理上的知觉定势有关。

另外，在音乐实践中形成的对一定音乐风格的了解（包括旋律构成、调式特征与律制各方面），都会在人的旋律知觉经验中形成一种预期感，直接影响到对某种音乐风格作品的接受、理解甚至好恶、褒贬。看来，经后天教育、熏陶而习得的音

乐知觉定势及其认知机制,在音乐审美心理活动中是一个不可忽视的文化变量,这甚至会影响某种文化背景中的音乐观念的差异。

2. 音色与和声的知觉判断

音色是乐器发音振动时基音和倍音(或称泛音)同时融合所产生的音感效果。乐器发音振动是产生的每一个音,实际上是混合着8度、5度、3度等许多音而成的一种复合音。就弦振动来讲,全弦振动发生"基音",分段振动发生各种"谐音"(通常是基音频率的倍数),可形成复合音的谐音列。由于基音在听感中因其强度盖过有的谐音而使人难以听出其他音的音高,因而自然在听觉上作出以基音作为音高的标准度。但是,若给予特别的倾听,在某种情况下(如钢琴上的低音延长音),也能听到一部分谐音。

关于音色的特征,从物理声学上讲,音色可视为某一瞬间的声波所包含的各种不同波长的振动状态的叠加,或简单地将音色视为声波某一时间横断面(以振动一次的时间来表示)的和声结构;从音乐心理学上讲,音色是由其声波的和声结构与基本音高及强度而合成的声音特性,它体现为一种音波的同时性复合关系。而人的听觉器官对音色的感知,实际上正是通过大脑对构成音色的基音、倍音的构成关系以综合分析的结果。当人感知到某一乐器的音色时,实际上大脑已完成其综合分析。只是这种分析的完成,是以感性的方式而非理性的方式被感觉到和意识到。

在音乐审美中对音色丰满圆润的感觉,其物理声学基础是由音波谱中表现出的波的数量及强度分布的规则性或不规则性决定的。对音色的听觉感知,在判断喜爱与否方面,会因

某些先天的因素而产生个人之间的差异。在对音色的识别方面,主要与后天的习得有关。如对基音音高相同,但倍音列结构关系相异的复合音,可以凭借由知觉定势形成的直觉经验来辨别这是属于哪一种乐器的特有音色。在音乐审美中,对音色的感觉一旦与知觉中的联觉等心理活动发生联系,情绪的体验甚至对某种乐音意味的暗示或了解等因素,都会因其对音色知觉判断的参与而产生多种审美效果。

和声作为乐音纵向复合关系的呈现,包括乐音之间同时或连续序进的协和或不协和性的结合。人对和声音程最直接的主观感知判断,便是与听觉感觉上的愉快与否相联系的协和感或不协和感。这是人的听觉分析器分析、选择并产生相应主观判断的结果。

但是,就像不能否认人对乐音的听觉感知仍然会受到深层文化心理的影响那样,在不同的历史文化背景中,对各种音程的协和性与否的判断,往往呈现较大的差异,这又不是能仅用听觉器官的生理特性与功能去解释得通的,而必须从人对协和音程的知觉经验的建立去寻求答案。这方面,在长期的音乐文化环境及其变迁中,人对和声反应的知觉定势在相当程度上影响了人对和声的感知力。就音程的协和感讲,古典音乐中像频率比为8:9(大二度)、8:15(大七度)这类音程关系是绝对不被认为是具协和性的,但这在具相当紧张度的现代音乐中,有时也还是能够被接受而不那么受排斥了。如果了解历史上曾有过连频率比为4:5(大三度)、3:5(大六度)也被视为非协和音程的现象,那么这种差异就只能从音乐审美心理变迁的角度、也就是文化心理的角度去追究其原因了。当然,协和感主要仍是基于人听觉器官中的某些构造,并非是

能“随心所欲”的。

后天音乐听觉能力与习惯模式的建立,以及形成的心理适应,极大影响着对和声协和感的知觉判断。即使从共时性的和声心理特征来看,和声连续序进中的调性感、终止习惯方式及其相互关联的进行模式,都由于后天习得的听觉心理模式的形成而被反复强调。除非随着新的音乐风格的变化,人们才有可能逐步适应新的和声风格,并导致和声协和观念的转变。

和声协和观念以及在此基础上建立起来的多种进行规则,主要依赖于经后天训练形成的和声知觉心理模式的建立,但是,一旦这种知觉模式在艺术实践的发展中被改变,例如20世纪一些音乐作品背离原来的调性系统,作曲家用无调性的、线条的对位来代替调性音乐时,便会直接产生截然不同的审美判断。一些不满足原有调性体系、从越离正规的创作中获得新的音乐感觉的音乐家会支持这种变革,但是大多数习惯于原来的调性和声经验的音乐家和为数众多的听众,则由于原来的知觉经验,自然会在审美判断中产生抵触的心理。

音乐的风格的改变及其接受,在更深刻的意义上,又与社会性的思潮趣尚、个人情感意向等文化心理因素相关,这些同样会影响音乐审美中的知觉判断。人类的音乐曾经在其发展中呈现过多种风格特征,并且在历时的过程中发生过巨大的变化,在这些变化中,音乐听觉的知觉模式可以是不尽相同而且有较大的差异,但人对于感知对象与感知心理的协和与适应这种心理要求,却是始终一致的。人类音乐再往前发展,新的音乐形态仍会不断产生,然而对音乐听觉协和的主观要求却是不会改变的。

3. 音强与节奏的知觉判断

音强是人耳对乐音强度反应的主观量,它决定于声波的振幅。从听觉感觉的一般效应来讲,声波的振幅愈大,听到的声音就愈强;声波的振幅愈小,听到的声音就愈弱。在对乐音的感知中,音强是构成节奏律动的要素之一,我们是从乐音力度律动的整体关系中去认识其存在。

音强在节奏中的体现可以提到音乐节奏中的重音。人的听觉具有一种聚合印象并使之有序化的能力,能够在一连串的音响运动中,主动地以节拍的强弱使之聚合成有重音的节拍,如 2 拍子、3 拍子等,当然,在不同的听觉心理中,这种重音的位置可以改变,也会产生一些完全随意于心理律动感的拍序。这类能力的产生从发生学的意义上讲,主要与人的身体运动的节律,如走路、劳动、舞蹈等行为中的节律有关。这时,乐音的运动形态特征的形成,要受行为因素的制约。与此相关,任何节律一旦需要有序化,必然会产生强弱的对比,因此,音强正是为力度节律的有序化及其动力性结构服务的。

在音乐听觉中,节奏的知觉力受益于后天的训练。当音强作为节奏的一个要素而存在时,它在乐音节奏的构成中就融进了主观心理的因素,尤其是当它与乐曲的某种情绪表现联系在一起时,就更是如此了。

如果说音强只是乐音力度律动关系中的一个变量,那么,节奏则是其整体结构意义上的一种存在。这也决定了音乐的节奏知觉主要是对乐音节奏运动以及乐音的整体结构以辨识。乐音的力度律动关系中最主要的两个要素是动力与次序(音强与音长是构成这两种要素不可缺少的因素)。与节奏紧密相关的还有时值、速度的因素。从某种意义上说,节奏是音

乐中时间移动的时值表现，而作为在一个单位时间（如 1 分钟）中节拍疏密形成的快慢感觉，我们称为速度，它虽没有自己的组织形式，却是节奏要素中极重要的因素。人们将节奏视为乐音运动的驱动者与组织者，甚而将节奏视为乐音运动的基础。

节奏感（包括音长感、速度感等）的主要基础是心理的活动，音乐的节奏功能突出的特征在于有助于音乐情绪的表达以及从时间的过程中聚合、并把握对乐音运动的整体感知。节奏使零散的单个乐音有序地组合成乐节、乐句、乐段乃至乐章。以有序的节奏性来把握，就能从听觉感知上使乐音运动变得易于辨识、理解。但是，这种把握也会因为不同文化背景中音乐观念的差异而具有不同的心理功能，例如欧洲专业音乐节奏观念中的均分律动与中国民族音乐节奏观念中的非均分律动。若以经后天专业音乐训练的均分律动音乐节奏观念去规范民间歌曲或器乐曲（例如某些民歌的记谱与古琴的打谱），原有的非均分律动节奏观念便会在很大程度上被改变，直接导致削弱作品的原有文化特质。此中的褒贬得失自有他论，这里仅仅是作为节奏的听觉感知带有相当大的主观选择性以及后天文化习得对其心理影响的例证来谈。

节奏的最主要功能，还在于它的情绪效应，而节奏的情绪效应的明显特点是它的主观性。节奏感是人对节奏感觉的心理效应，由听觉引起的运动神经的节奏冲动，是一种本能的、无意识的官能冲动。节奏的功能却主要是依赖于人的心理效应而得以发挥的。尤其是在对音乐节奏的感觉上，主观的节奏比那些划分的非常确定而方整规则的客观节奏（如节拍器敲击出的机械性节奏律动或乐谱上的时值标记），要更为重

要。这是因为,在音乐艺术中,节奏的个性抒发对于乐音的表现来说,往往是最富于艺术性之处。这时候,节奏的律动融进了主观心理节奏,它对于音乐作品的动力性发展及内心细微而富于变化的情感生活的表现,都是必不可少的。这在音乐审美中,也因此而获得更有意味的美感体验。

因此,就乐音运动的力度律动关系来说,最终是为了成就一种表现,这其中无论是出于对自然界各类事物运动的律动节奏的模拟,还是着眼于对单纯内心情绪活动状态的构写,都是在主观心理活动的制约下,作为主观心理的感应而被表现出来的。所以,在音乐的表现形式中,节奏的力度律动始终是作为主观心理节奏而存在,并由此引起听觉感知上相应的各类情绪反应和心理效应。

以上对乐音感知心理基础的探讨,仅限于对乐音运动中音高与旋律(乐音的横向线性关系)、音色与和声(乐音的纵向复合关系)、音强与节奏(乐音的力度律动和节拍时值关系)这几个方面,而对乐音运动中的其他因素,例如曲体与织体(乐音组织的经纬结构关系),有待于进一步的研究。这方面的成果也可以成为音乐技术理论构成的重要依据和参照。

本节对音乐听觉生理心理感知存在的分析,目的是为了证明乐音的存在实有赖于乐音声波振动的物理存在与人对乐音感知力的心理存在这两方面。关于乐音的存在方式这一结论虽来自于自然科学的启迪,但由此亦可启发我们对音乐的存在方式作整体性思考。而对音乐的存在方式作整体性思考时,需要探讨的,是音乐在审美过程中的存在(与音乐观念、审美意识有关),音乐在人类共生文化系统中及其行为方式中的存在(与各种音乐行为有关),这与本节讲的音乐在听觉感知

中的存在(与乐音形态的存在有关),已经构成音乐完整存在的三项基本要素(即形态、观念、行为这“三要素”)。而对音乐在哲学美学意义上的存在,即对音乐存在从哲学美学角度给以理论上的揭示,正是音乐美学必须承担的任务。

最后,作为本章节的结束,有必要强调指出,就像本文已经在行文中部分表明了的,关于人的乐音感知力与其背后的、具某种制约力的文化因素的关系,可以作出这样一种判断,即:

人对乐音的听觉感知力,愈是具有先天本能的生理特征,其文化特征愈弱;愈是具有后天习得的心理特征,其文化特征愈强。这已说明,仅仅从乐音的感知这一个角度,即可提出,我们必须将音乐作为人类的一种文化行为方式及现象去认识其本体存在。

第四章　音乐美学理论研究中的情感情绪问题

第一节　情感情绪问题研究在音乐美学研究中的地位与作用

音乐美学理论研究中的情感情绪问题，属于音乐美学中的认识论问题。从音乐的存在方式而言，音乐美学中的情感情绪问题，实际上与音乐存在方式的三个方面（形态、意识、行为）都有着程度不同的联系。但是，由于对这一问题的研究实际上主要涉及到音乐审美心理学的研究，因此，对这一问题的关注，不仅集中在乐音（音乐的音响形态）与人的审美听觉感知的审美关系上，并且也主要是以人在音乐的审美、立美活动中形成的审美意识对象化活动，以审美意识与音响心理表象的相互转化为主要视角，集中围绕其中的情感情绪问题，对构成音乐审美、立美活动的一些特有现象与规律以揭示。

如果说，音乐存在方式问题的美学研究，是从宏观的角度提供了音乐美学研究的基本前提（同样是音乐审美情感情绪

问题研究的理论前提),其认识具有与一切艺术现象相通的共性特征,那么,音乐审美中情感情绪问题的研究,则是从微观的角度,对音乐听觉审美的特殊现象与规律以合理的说明,其认识具有音乐艺术审美现象的个性特征。

当我们首先在音乐美学的情感情绪问题研究中,从音乐美学的角度(而不是一般心理学的角度)对“情感”“情绪”的概念以重新审定与严格区分之前,①在中外音乐美学以及一般音乐文字著述中,“情感”、“情绪”的概念基本上是被混用的,在此之前从未作过学科基础理论意义上概念的严格区分。以往音乐美学上的情感论之所以因其不完备而存在自身的弱点(例如一些音乐美学家从自律论角度对情感论提出的批评),主要原因就是没有能够从音乐听觉审美现象与规律的特殊性出发,建立新的学科理论意义上的概念系统。虽然以往的一些理论研究,也曾经触及到这方面的问题(例如黑格尔在谈到器乐演奏时对器乐表现的“抽象的情感”与一般“情感”的区分),但是并没有将此问题作为音乐美学问题深入下去的一个突破口。只有从构成学科基础理论新的概念系统角度,对传统音乐美学研究中的“情感”“情绪”概念以新的学术界定,赋予旧有的概念以新的内涵,才能为学科的成熟与发展提供新

---

① 对音乐美学理论中情感情绪概念的重新界定,始见于修海林 1983 年春完成的学位论文《论嵇康的音乐美学思想——〈声无哀乐论〉研究》(该文正式发表于《中央音乐学院学报》1985 年第 2 期)及同时产生的另一篇“副产品”《音乐审美情感情绪概念的重新审定》(该文后作为 1985 全国音乐美学会议的递交论文)两篇论文中。对其更为充分的论述,见《音乐审美中的情感情绪问题的研究》(载《中国音乐学》1987 年 2 期)一文。另外,有必要说明的是,在中英文概念的对照上,笔者首先在上述研究中提出以“affection”为“感情”;以“feeling ”为“情感”;以“emotion ”为“情绪”。虽然这在以中英文写作或翻译的音乐美学著作中,其概念的应用通常是含混不清的。

的学术动力。

音乐美学研究中对“情感”“情绪”概念的区分虽然受到一般心理学研究中对“情感”“情绪”概念的启发，甚至其研究本身也不可避免地要以心理学的诸多研究成果为依据，但是，“情感”、“情绪”概念在音乐美学研究中的运用，并非心理学概念的“平移”，而是具有音乐美学的特定内涵与意义，并构成音乐美学概念系统的重要组成部分。因此，在学术判断与学术评价上，是不能将此种质的差别混为一谈的。无论是汉斯立克的《论音乐的美》还是黑格尔的《美学》音乐部分，无论是丽莎的《论音乐的特殊性》还是朗格的《情感与形式》，以及迈耶尔的《音乐的情绪与意义》，只要我们试图真正了解和分析他们关于音乐美学问题的论述，都可以发现，音乐美学研究中“情感”“情绪”概念的重新审定，对于充分认识和评价这些理论研究成果，以及将音乐美学的理论研究继续引向深入，是非常必要的。而这显然是心理学“情感”“情绪”概念在音乐美学研究中的“平移”所办不到的。任何对学术研究有一点常识的人也都会明白，在任何一门学术领域中，概念的重新审定，必然有其特定的学科意义，并成为构成其学科理论体系的重要环节。这似乎是不用多说的。

音乐美学中的情感情绪问题，与音乐美学研究中长期展开的内容与形式问题、音乐形象问题，以及后来的“音心对映”问题研究，都有着密切的关系。其理论意义在于解决了现实生活情感到音乐情感的表现以及音乐情感在创作、欣赏各环节中的转化、沟通、触发，系主客观为一体的“中介”形式问题。在认识音乐作为人类审美意识对象化的活动，人的审美意识是如何与音响心理表象相互转化，以及解释现实音乐生活中

许多特殊的音乐现象等方面，实践已证明这一研究成果具有理论上的有效性。在上述问题研究最终受到阻碍的地方，恰恰是这一问题的研究为此提供了认识深化和解决的有效途径。

音乐审美中的情感情绪问题，已经成为我国音乐美学界学术共同体许多研究中被接受、并运用于具体学术研究，作为认识音乐现象、规律的一种新的学术视角。在一些具体的专论、专著中，它既被运用于中国音乐美学史上嵇康音乐美学思想的研究，也被运用于一般音乐美学理论的研究。已经可以看到，音乐美学中"情感""情绪"的概念在专业乃至一般音乐知识领域，逐渐地不再被作为旧有的含混的概念、而是作为新的、被改变了的、赋予新的内涵的概念来使用，这本身就已表明了一种学科的进步。这一问题的研究，同时也为音乐学其他学科(诸如音乐史学、音乐民族学、音乐教育学等)研究的深入提供了音乐美学的支持。

在许多音乐学学科理论的深入研究中，经常会出现"什么是音乐""音乐表现什么"和"音乐能够表现什么"这样的问题，而音乐美学中情感情绪问题的研究，从独特的角度对此作了自己的回答。当然，非常有必要提醒的是，这一问题的提出和研究，必须是以音乐的完整的存在方式为其基本理论前提。离开了这一前提，即使同是采用"情感""情绪"概念的区分，亦会因为将音乐的形态的存在作为音乐存在的唯一方式，而导致其理论走进"自律论"的陷坑里去。在这里，一般人经常提出的"音乐表现什么"的问题，实质上是指的"乐音(音响及其运动形式)表现什么"的问题。这里需要重申的是，音乐原本就是一种文化的存在，"音乐"与"音乐文化"两者在概念上并

无本质的区分。只有在“音乐”与“乐音”、“音声”类概念之间，才存在着音乐的完整的存在与音乐的形态存在之间的差别。所以，以往经常被指称为音乐形态（音响及其运动形式）的“音乐自身”概念，并非一个音乐美学概念体系中应有的、具严格、精确性质的概念，而是应当用“音乐形态”、“音响形态”、“乐音”一类的概念替代之。只有在混淆了音乐的存在与乐音的存在两者的区别之时，才会出现这种概念的模糊，而这恰恰是理论研究最为忌讳的事了。

第二节　音乐心理学中的情感情绪问题

在心理学领域，情感情绪问题被许多心理学家看成是心理学研究的主要工作。尽管从古到今，这一探索人类精神世界之奥秘的课题吸引了不少学者的注意，倾注了他们的聪明才智而不时闪出智慧的火花。但是这一令人困扰而又具特殊困难性的课题仍然存在着大量需要给予科学解答的问题。在音乐美学领域，结合音乐审美心理的研究，也有一些美学家、艺术家曾对情感情绪问题作过一些思辨的分析和一些直观的、具体的描述，但始终未能从科学的角度给予令人满意的解答。虽然音乐心理的研究明显地受限于人脑的研究，但是，音乐心理学的研究仍能以多种方式取得自己的进展。音乐美学中的情感情绪问题的研究，只是这众多努力中的一种。重要的是，应当充分地认识到，音乐美学如果不能在丰富而生动的音乐审美活动基础上，对情感情绪问题以准确的把握，那么，不仅音乐美学研究本身很难作为一门科学深入下去，甚至与此相关的音乐诸

学科的发展都会受到影响。

音乐美学尤其重视审美、立美活动中音乐的心理效应及音乐与人的心理结构关系的研究。从学科发展的历史看，音乐美学真正作为一门独立学科建立起来，是在19世纪下半叶，而这也正是曾于几个世纪内在哲学和自然科学领域发展起来的心理学，分化为独立的知识领域的科学体系的时期。心理学的发展，在艺术科学领域促进了音乐心理学的发展，因此，音乐美学中的情感情绪问题的探讨，也势必以心理学的研究成果为重要理论依据。

一、情绪的心理机能特征

本世纪60年代以来，随着情绪的认知理论的兴起，使情绪的研究涉及情感的本质，扩展了这一问题在整个心理学中地位的视野，具有重大的基础理论价值。对情绪的神经、生化及心理机制的认识，心理学研究为我们提供了多种认识成果，同音乐审美中的情感情绪问题研究相关，这里试图归纳出的大约四个方面的认识，均与此问题有着最直接而至关重要的联系。本文提出的情绪心理机能四个方面的特征，并没有现成的依据，而是本文在对现有成果以认识的基础上所作的归纳，并且在论述上也结合了具体的音乐审美心理的问题来展开。这四个方面的认识是：

1. 作为“感情状态的扰乱”的情绪

依照默里(Murray,1888年)字典，情绪(emotion)一词来源于拉丁文e(外)和movere(动)，意味着活动、骚动、扰动，并用于严格的物理学上的意义。后逐渐转用于个体的激烈的精神

状态的扰动。例如对于满足的快乐，一般称之为一种 emotion（情绪）。现代心理学理论从信息传递的角度认为，在有机体处于适宜协调状态时，环境信息不适宜的输入会产生扰乱而体验到的情绪。所以，心理学家认为，情绪是体验，又是反应、冲动，是以特殊方式去表现心理的东西。它的表现有和缓的和激烈的，细微的和强烈的，轻松的和紧张的等诸多形式，与音乐审美心理有关，中国古代嵇康关于"声音之体，尽于舒疾，情之应声，亦止于躁静"的认识，西方近代汉斯立克关于音乐以其"高涨"、"减弱"引起听者"生理上的激动"的看法，都是把音声对人的影响仅看作是一种情绪上的体验，或者说是种骚动和扰动。

2. 与认知因素相关的情绪

现代心理学的认知学说，是情绪理论发展的重要阶段。它主张情绪起源并依赖于个性对环境事件的理解、记忆、态度和动机。强调决定一个人产生这样或那样的情绪，或同一事件在不同的时间条件下对同一个人产生不同的情绪的，是人对环境事件的评估、愿望、记忆中的经验等等，统称之为认知因素。这不仅提示了大脑皮层在情绪中有重要作用，并将大脑最高级中枢的认识活动和在脑中储存的经验与情绪不可分割地联系起来。与音乐审美心理有关，嵇康指出的"理弦高堂而欢戚并用"的独特的音乐审美心理现象，同一人在不同年龄对同一乐曲的不同的审美感受，也都揭示了在音乐审美的情感体验中，审美主体的生活阅历、艺术修养、欣赏趣味等认知因素的作用。

3. 情绪与心理结构的不平衡状态

现代心理学中关于情绪的"不协调"观点认为，情绪是当

环境信息与脑已建立的内部模式处于足够的不一致和不协调的时候发生的,这实际上是说明情绪的产生恰恰意味着有机体内部某种不平衡状态。普里布拉姆(K.H.Pribram)在60年代末总结了大量生理学和神经心理学的研究成果,提出此论点。这种学说认为,有机体通过神经系统的自动调节以维持有机体生理过程的平衡,而一旦环境信息的传入与过去建立的潜存的内部模式不一致,便会使有机体处于一种不适宜、不平衡状态而产生情绪,所以情绪是正常的平衡状态的破坏和中断。

当代心理学的研究理论的新动向表明,对人的心理结构的认识,不仅在于把心理过程当作自我调节机制中的平衡化来研究,而且还在于对人类群体与个体心理如何克服不平衡状态中“危机”“矛盾”的新解释。与音乐审美心理有关,音乐的“发滞导情”(嵇康语)说与音乐治疗根据对象的不同情绪状态选听乐曲以进行医学治疗,都是通过音乐对内在情绪的宣泄功能来实现的。音乐的导情作用在情绪上的影响,正是达到或恢复一种心理上的动态平衡。在这样一种现代心理学认识基础上,古老的音乐“谐和”论便在音声的谐和与“音”“心”之间的谐和上,获得新的理论架构,即音乐听觉美感的本质在于“音”“心”主客体之间的谐和的实现,音乐心理的变化、发展沿着平衡——不平衡——平衡的流转不息、生气勃勃的动态形式而使生命力用进废退、充实旺盛。

4. 情绪在情感与意向之间的“中介”作用

国内有的心理学研究文章在探讨心理学体系中心理活动的范畴时,除了提出情感和一般意向活动的相一致、“情、意是

属于同一性质"、"情,也就是一种意,是一种意向活动"[1]之外,并且还指出"作为西方近代心理学创始人的冯特对情感的看法,就是把情感和意志密切联系在一起的。他认为情感可作为意念的开头,意念可看作是一种复合的感情过程。而情绪则可看作二者之间的中介阶段。"[2] 虽然这些是被用来支持其心理学"二分说"的(其实,知、情、意三个心理领域在机能系统活动中经常是协同作用的),但其中却包含着重要的见解。这一至少包含一部分真理的可贵见解,在冯特(W.Wundt)最杰出的学生铁钦纳(E.Titchener)那里亦有所阐发,"情绪(feeling)一词被用来表示感觉与感情(affection)的一种简单联接,在这种联接中,感情过程支配着意识"。[3]

从认识论的角度讲,事物之间的联系都有其中介因素。就像列宁在《哲学笔记》中点出的,"一切都是经过中介,连成一体,通过转化而联系的"。与音乐审美、立美的心理活动过程有关,无论是现实美到音乐美的转化,还是音乐审美中对音乐美的把握、以及外在的美转化为内在美的建构,都是通过音乐的情绪表现及其感受这一审美的中介因素才得以实现。从某种意义上讲,音乐美学中情感情绪问题的提出和概念的界定,就是为了解决音乐审美、立美过程中的"中介"问题,这也是从认识上解决音乐美学的特殊规律问题的必经之路。在音乐的创作、欣赏的审美情感体验以及立美构建中,情绪感受的

---

① 潘菽:《心理学简札》第一册第12页(中国科学院心理研究所1979年印)。
② 李长河:《论心理活动的二分法》,载《西南师范学院学报》1981年第1期。
③ (美)J.P.查普林、T.S.克拉威克:《心理学的体系和理论》(下册)第120页。

激活使得整个心理活动处于积极的状态中，情绪记忆的唤起直到引起想象、联想，使得情感体验的各个环节相互沟通、触发。内在的情感升华为音乐情绪的动态形式，外在的音乐情绪转化为内心情感的丰富体验；内在的情感通过合规律的表现转化为美的情感形式，音乐的形式美作为一种情绪化的动态结构，因其自身的美的结构，又会对内在的情感模式形成新的建构……正因为有了系主客观为一体的中介形式，音乐的审美、立美活动才得以呈现出如此多姿多态的心理运动形式。

二、情感机能系统的基本特征

所谓情感的机能系统特征，就是将其心理结构视为多种心理功能的整合，其中各心理要素相互间具有有机的联系并相互作用，构成一个具有特定功能的整体。而在音乐心理学中提出情感的机能系统问题的原因就在于：心理学研究能为我们提供什么样的认识基础？我们究竟如何看待音乐审美、立美活动中的情感体验这一心理活动？本文提出的认识是，其一，音乐的情感体验作为复杂的心理结构形式，是在人的社会历史文化活动中产生并不断丰富，其来源是社会的；其二，音乐的情感体验不仅具有相应的主观体验和外部表现形式，并且也是机能系统在心理和生理的不同层次和水平上的整合，其结构是系统的；其三，音乐的情感体验作为多种心理活动充分而自由的展开，还呈现为一种动态的、有意识和无意识的高级心理形式，其功能是自我调节的。这三方面共同构成情感心理机能系统的基本特征。以下对此三个基本特征以分别论述：

1. 情感来源的社会性

人的心理机能及其复杂心理结构的形成，都离不开人的社会性活动。人依赖于自身作为天赋基础的生理形态特征，并在于周围世界发生相互影响和作用的情况下，逐步形成人的独特的个性心理面貌。人的各种行为、风格以及情感生活特点等复杂的心理活动形式，也都从整体上服从其独有的心理机能系统。因此，必须到人的社会文化生活中去探讨人所特有的心理结构。若以此涉及到音乐的情感体验，就其来源的社会性而言，似可从客体的情感与主体的情感两个层次来考察。

关于客体情感的社会性，我们首先可以谈到，作曲家的内在情感体验，无疑来源于他对社会生活的各种感受，只是他以乐音运动的物质形态记录了情感的外现形式而具有社会意义。其次，就音乐情感形式的变化与风格特征讲，不仅音乐语言的地域、民族特点和它反映的审美趣味、风俗习惯有其社会性，并且，音乐形式的变化，其最根本的动因，也还在于人的社会情感生活的变化。因为，当旧有的音乐表现形式已容纳和适应不了社会生活中人的情感变化时，人们就必然去寻求和创造新的音乐表现技法和结构形式。关于主体情感的社会性，我们可以先提到，音乐审美的重要前提"音乐的耳朵"的形成，正是人的社会历史文化的产物。这也就是马克思讲的"五种感官的形成是从古到今的全部世界史的工作成果"①论点的含义。此外，审美主体个人生活的境遇变迁、知识修养水平

① 马克思:《经济学－哲学手稿》(朱光潜节译本)，载《美学》第2期，上海文艺出版社1980年版，第10－11页。

的提高这些社会因素，也都影响着审美的情感体验。“各种感觉在它们的实践中就已直接变成认识者器官”① ——这正是肯定了人的社会实践活动对审美体验的直接影响。

2. 情感模式的系统性

人的进化，主要体现在大脑机能系统及其智力、意识能力的进化。心理过程的生理形态特征是遗传密码，它具有信息的接收、加工和储存的各种形式，并具有自我调节、自行组织的能力。依赖于此，人在其心理发展过程中产生了各种心理活动形式。人们在各种社会生活环境中获得的情感体验，无不在自身的心理活动中创造出新的心理结构关系，按新的方式编码出自己的情感经验、或者说是一种情感模式。就像大脑进化中形成的“三位一体”结构那样，作为多层的机能系统，这种情感模式，与机能意识的每一层次以及作为神经意识的精神活动都有联系而具有整合的作用。

在情感生活中，各种情感经验以及相应的信息储备越丰富，情感模式相互沟通联络的触点和可能性就越多。因为，复杂心理活动的实现恰恰依赖于具有不同牢固程度的神经通路多种环节的系统组合。其排列组合越复杂，人在心理活动中达到的灵活性和自由程度也越大。从这里我们也容易理解，为什么一个人的生活阅历（包括感情生活）和知识、才学越丰富，他在艺术审美活动中获得的情感体验也就越丰富。从更宽的角度讲，也正是这种心理功能保障了人在广泛的社会生活实践中，使心灵不断丰富而达到个体尽可能的完

① 马克思：《经济学－哲学手稿》（朱光潜节译本），载《美学》第 2 期，上海文艺出版社 1980 年版，第 10－ 11 页。

善。

人脑总的情感模式作为一个系统结构，不仅由于它所内涵的无数个情感模式之间的沟通而具有无比丰富的情感内容，并且，情感模式作为系统的整体化，也具有与其他心理功能（知、意）交汇、整合的功能。如果说，内在自然的人化即人性的结构可分作知（认识）、意（意志）、情（情感）三大领域，那么，“情感的人化”就像有的美学文章指出的，“人们的感情虽然是感性的、个体的，有生物根源和生理基础的，但其中充满了理性的东西，有着丰富的社会历史的内容。它虽然带有动物性的欲望，但又受着理性的渗透，具有超生物的性质”。[①]这类认识在心理学中得到的支持，就是大脑机能系统理论中有关情感模式的建立与沟通、各种心理机能的交织、整合。音乐审美、立美活动中的情感体验正是感受、记忆、意向、想象与情绪等诸种心理因素的汇合、升华。在音乐情绪的驱动下，各种心理结构、机能便处于激活状态，形成多种情感模式的变项、组合。马克思所说的“人的耳朵和原始的耳朵得到的享受不同”，[②]就是肯定人的听觉感受不是某种孤立的心理活动，而是多种心理功能协同活动的产物。

3. 情感功能的自我调节

作为机能系统的心理活动，经常表现为有意识的自我调节的复杂形式，这种有意识的自我调节亦存在于审美情感体验过程中。人能够进行有意识（或下意识）的自我调节的高级心理活动的心理生理基础在于，大脑乃是一个由多种结构和

---

① 李泽厚：《美感杂谈》，载《丑小鸭》1985年第11期。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷第125页。

机能方面各不相同的神经活动组成的中枢神经系统。这些器官同时又被大量的神经通道紧密地联系在一起，联合成为统一的整体。由此，大脑在种系进化和个体发育中越是获得进一步发展，它越是被高度组织起来，它的结构也就越分化。其神经通路的各种联系形式越完备，脑的活动形式也就越丰富。这就保证了一旦人的心理活动（包括各种审美情感体验）处在激活状态中，人便能最大限度地自由地展开其心理活动。大脑机能组织的自我调节功能，我们是能够从音乐审美体验的多种类型，审美感受的因人因时而异，以及审美情感体验中想象、联想、记忆、意向、理解等多种心理活动的介入和自由展开中体会得到的。

在审美、立美的各种心理活动中，多种情感模式之间的沟通、联络并非完全的随意性，而是表现在一种自我调节的复杂心理过程中。从宏观看，人类的感觉器官是长期历史形成发展的结果，是根椐自身对象性的需要和环境的许可进行不断自控调整的动态系统。从微观看，艺术审美中的创造和创作的心理结构，都是复杂的自控系统。它通过审美信息的传输和反馈调节，协调认知、情感、意识等各种心理功能，使之与对象达到精神的契合。并且，在这种自我调节中，在神经意识活动中形成的对各种符号表象（语言、数字以及包括音乐在内的各类艺术符号表象）的把握和抽象能力，就不是一种简单的反映，而是当这种新产生的能力在接受外部世界的映象时，能够将其本身的这种抽象能力反过来加在外在世界，开始了变换外部世界的创造过程。甚至可以经过创造性的发挥，创作出新的符号表象。

结果，主体不是被动地对待外部世界，而是在内部世界中

对客观映象或直觉性的情感体验以整理、再造。在内部世界与外部世界不断重复的反馈过程中，主体不断学会用新的“眼光”、用新的符号表象去看待和构造外部世界，甚至不断在内在心理形成新的美的心理建构。这就一方面不断导致内在精神结构的创造性进化，另一方面创造性的主体也以自己属人的本质力量去影响甚至改造外部世界，这最终造成的是内在与外在、人与自然的共同进化。这是从更大的方面来讲。审美、立美情感体验过程中意识的自我调节，对于美的心理结构的不断重建与创造性才能培养的重要作用，是应给以突出的强调的。

于长期的音乐实践中形成的情感体验往往具有直觉的品格，因此，心理活动中情感与潜意识的关系亦令人注目。审美经验中，在自我意识的自觉的控制下进行信息处理的心理体验，容易为人所理解。然而，积淀于人的深层心理，不为意识所知，并且以自动的控制决定着人的情感体验的潜意识的心理活动，同样是存在着的。意识转化为无意识，是由同一类信息的输入、处理和输出的反复过程实现的。在此过程中于大脑机能系统中形成传递通道与信息模式这两个潜意识所具备的要素。就审美、立美的心理活动讲，当对象性信息经过神经通道输入大脑，大脑中原来储存的信息模式及其思维功能便采取对照筛选，对输入信息加以处理，并通过反馈加以调整、输出，使大脑的自控活动相应调整。这一过程的不断实现，使得有机体各部分之间建立了完备的传递通道与信息模式。这也是机能系统进行自我调节、控制活动的心理基础。当然，在立美的情感心理活动中形成的某种“情感模式”，作为主体的心理结构，也随着审美经验的丰富及各种

知识的增长、积累而改变着，这可视为人的文化心理的进化。这种积累好比是势能，势能越大，一旦由情感的激活而形成一定的心理动势，那么它所转化的动能也就越大。这也就说明了为什么一个人的内心越丰富，其审美情感体验就越强烈。

三、情感情绪概念的区分和审定

任何一门学科，都是通过其概念体系来揭示它所研究的对象。每一门学科中，也都有其最基本的概念，这些概念反映这门学科所研究的客观对象中最稳定的因素。音乐美学同样如此。在音乐艺术的创作、表演、欣赏的审美实践中，大量存在着音乐的情感情绪问题，这不仅在于音乐以人的情感生活为直接表现对象，并且，如果不把情感情绪问题弄清楚，也就难以把握住音乐审美、立美活动中最本质的问题。可以这样说，除非我们能够赋予像“情感”这类为我们熟知而又并非真知的词语以准确完整的概念，否则，音乐美学研究本身就很难深入下去，而只能在一般的音乐欣赏与乐曲介绍中兜圈子。

1. 心理学中情感情绪概念的区分

关于情感情绪概念的区分，这在一般心理学著作中都已提供了足够的论据。这在曹日昌同志主编的《普通心理学》中有不少这方面的论述。例如“情感这一概念较多地用于表达感情的内容，它一般具有较大的稳定性和深刻性。而情绪，则常用于感情的表现形式方面，它具有较大的情景性、激动性和短暂性。因此，当谈到狂热的欣喜、强烈的愤怒或持续的忧郁

等的时候，常常用情绪这一术语来表达”。[1] 书中还提到，“麦克林(P.D.Maclean)认为情绪过程是被皮下机构调节的，而评价、认识等过程则是大脑皮层的机能，只有大脑皮层能评价经验的感情性质，并组合这些情绪为怕、怒、爱或恨。大脑皮层促成感情体验，下丘脑促成情绪表现。这样的观念已为一般人所接受”。[2] 以上的论述，都是从不同的角度说明情感与情绪区分。由此我们进一步论述，就人的情感活动讲，它是参与了多种心理活动的精神现象。就像人的情感体验是皮层与皮层下中枢协同活动的结果，在情感生活中也必然伴随着各种强度不同、性质相异的情绪状态，例如在内心相应体验到悲痛、忧郁、欢乐、愉快等情绪色彩。甚至还会因为情感体验的复杂程度处在一种无法言说的情绪状态。所以，就心理感受的不同层次来说，情绪状态经常是作为情感体验的外现形式而被体验和觉察到的。

情绪受约于大脑皮层的活动，可以从人能够理智地控制自己的情绪状态得到说明。但是，从另一个方面讲，情绪的“扰乱”又能通过皮层与皮层下中枢形成的神经通道，强化大脑意识活动的各种联系。这在音乐审美心理活动中表现得尤其明显。当人们从音乐中受到某种情绪的感召时，会促使大脑的心理机制处于活跃状态而引发多种心理活动，从而加深了审美的情感体验。另外，同音乐审美有关，同一种情感内涵(例如爱)，在不同的情境中，会有截然不同的情绪表现形式。反之，产生同一类情绪状态的动因，也可以是互异的。这也说

---

① 曹日昌主编:《普通心理学》(下册)，人民教育出版社，1980年版，第44页。

② 同上，第59页。

明情感的内涵是本质的;情绪状态作为情感的外现形式,是现象性的。当然,我们所以强调情感情绪的不同层次,是出于理论的需要。对情感情绪在心理学意义上的区分,也只是在一个统一体内作的层次和机能上的区分,是立体的、多维的,而不是平面的。更何况,在人的心理活动中,它们浑然一体共同构成人的全部感情生活。

2. 音乐情感在人的心理结构中的心理学定位

当我们从心理学的角度对情感情绪问题作了如上各个角度的分析之后,首先需要弄清楚的是,情感体验(尤其是艺术审美活动中的情感体验)仅仅代表了一种感情状态,还是参与并包括有感知、理解、记忆、想象、联想等多种心理活动在内的一种复杂的精神现象?这也是对审美情感的认识容易产生分歧的地方。心理学研究给我们提供的认识,除了前面所述的部分,与对这一问题的整体把握有关,我们可以提到心理学中近二三十年发展起来、并取得重大进展的神经心理学的研究成果,它为心理学及审美心理的研究开拓了视野,打通了思路。

本文在这里仅仅要说明的是两点:一是"心理学家把心理机能看作是孤立的'能力',其中的每一种能力可以定位于脑的某个区域,这个时代早已过去了"。[①] 二是"意识活动的每一种形式总是一种复杂的机能系统,总是依靠脑的所有三个机能联合区的协同工作来实现的,其中每一个机能联合区都对整个心理过程的实现做出自己的贡献"。[②] 需要对此加

---

① (苏)A.P.鲁利亚:《神经心理学原理》,第121页。

② 同上。

以说明的是，所谓“三个机能联合区”，指的是：调节紧张度和觉醒状态的联合区；接受、加工和储存信息的联合区；规划、调节和控制复杂活动形式的联合区。这三个机能联合区中的每一个联合区只能在与其他联合区的协同工作时才能实现其机能运动。

与此相关，在有关心理学体系“三分法”（知、情、意）与“二分法”（知、意）的讨论中，美学家显然是倾向于“三分法”的，因为它肯定了“情”作为心理学中独特的、与人的艺术审美活动密切相关的领域。近代美学史上，首先将美学理论付诸美育实践的美学家蔡元培，凡谈美育，每每以康德的心理学“三分说”为依据，为实现人的全面发展而为美育在教育中争得一席之地。并以心理学、美学与伦理学作为其美育理论的三个最主要的理论支点。蔡元培曾谈到，“无论何地何时，或何种科学，苟吾人具感情，皆可生美感”。并说美感“可补单重知识的不足，并可代从前宗教的作用”。[①] 这是在培养人的逻辑思维的认识领域（知）与培养人的道德意志的意志领域（意）之外，强调在情感领域（情）对人的美感情操的培养。就像蔡元培认为的，人生无论何时何地或何种科学皆可生美感那样，“在人类社会历史发展过程中形成的高级社会性情感”，“可以把人类的社会性情感归结为道德感、理智感和美感”。[②] 人的高级社会性情感的产生是与人的所有心理领域相通的。显然，这种相通性并不意味着在人的心理领域，“情”这一领域失去对

---

① 蔡元培：《在浙江第五师范学校演说词》（1916 年 11 月 26 日）。收入《蔡元培全集》第 2 卷，中华书局 1984 年版。

② 曹日昌主编：《普通心理学》（下册），人民教育出版社，1980 年版，第 71 页。

人的整个心理功能独特的支撑作用。关于这一点，有的心理学文章在谈到个体的智力结构时就认为。“调节认识活动的心理过程，包括感知、注意、记忆、想象、思维等多种成分”，但这些都是作为“智力构成要素而存在”，而“知”与“情”、“志”则同为更高层次的心理构成要素，“处在同一序列的水平上”。[①] 由此看，“知”、“情”、“意”每一类心理结构都有其“构成要素”。作为“情感”的心理构成要素，我们可以明确地提到作为其外现形式的“情绪”。

关于音乐审美中“情绪”是如何作为音乐审美情感的外现形式而存在的，这在下一节中将专门谈到。当然，情感的心理构成要素是丰富多样的。根据神经心理学所给我们提供的机能系统理论，“知”、“情”、“意”这三个领域虽然根据人的不同社会生活实践而各有其主要的心理特征，但是在实际的心理生活中，这三者的心理构成要素却是相互交融汇流，正因为此，才保持了“知”、“情”、“意”各自心理活动的特色而又无比丰富。因此，我们将审美活动中的情感体验视为参与、包括有感知、理解、记忆、想象、联想以及情绪感受等多种心理活动的整合，也就不足为怪了。当然，音乐审美中情感体验如何参与综合的心理活动，是一个专门化的研究课题。这方面涉及到“情”如何与“知”、“意”沟通，以及道德情感、审美情感在这种沟通中是如何形成和相互作用，以及审美情感在审美意识构成中的重要作用等一系列问题。这些都有待于进一步的研究。

---

① 蔡祖鹏：《个体的智力结构和智慧品质》，载《教育研究》1983 年第 1 期。

第三节　音乐审美中的情感情绪问题

心理学意义上的情感情绪问题的研究，最终要落实到音乐审美、立美活动的心理研究上来。这不仅仅是因为艺术活动中的情感体验构成其审美、立美心理活动的基本特征，同时，由于音乐艺术与其他艺术形式的不同处在于，它主要是以乐音运动的物化形态来表现人的情感体验，这就构成了音乐审美的特殊性。而情感情绪问题在音乐艺术审美活动领域，因此而显得尤其重要。有必要说明，当我们将主要的注意力集中在对音乐美学中的情感情绪这一具微观性的问题上时(相对于音乐存在方式的宏观研究而言)，其论述也自然集中在“音(音声)”“心(情感)”的关系上，这是由音乐作为听觉艺术的特殊性而决定的。

以下各节所述，基本上是以音乐艺术的创作、欣赏、表演的审美心理规律为依据，对音乐美学中的情感情绪问题以概括的论述。关于音乐审美、立美活动的创造（一度创造、二度创造乃于三度创造）与审美鉴赏的深入研究与分析，将在本书中以专章给以论述。这里只是对其中涉及到的音乐审美、立美活动中的情感情绪问题，作一基本而概略的阐述。

一、音声的表现对象——人的情感生活的内在动态形式

对于艺术与生活的关系而言，各门艺术有其共同处，例如对人类情感生活以反映等。但是，各门艺术同时也有其反映

人类生活的独特表现方式，这也是它们无法互相取代的原因。这也使得我们在艺术美学研究中，尤其注重对各门艺术独特审美现象与规律的分析和探讨。在音乐美学研究中，首先要明确的是，音乐以其特殊的艺术表现方式与手段，当它以主要诉诸听觉的艺术方式（音声）来反映生活时，它能够表现什么、以及用何种方式来反映生活？①

人类生活中产生的各种情感体验，作为人类内在的心理文化，不仅具有感性体验的丰富多样性，并且伴随着各种精神活动，其中充满着各种意识活动与深层心理潜意识活动的相互交织，但却始终处在情感的运动状态之中。就好像在读一首诗，观赏一幅画、聆听一首乐曲时所获得的一种被激活了的内心体验，它往往难以用语言来加以描述、表达，但全身心却处在一种清晰而复杂的生命情态之中。其中理性的与感性的、意识的与潜意识的相互交织、契合在一起，共同构成内在的情感体验。

就产生这种内在情感体验的动因来讲，是可以确定的；但就这种体验的不可言状的生命运动形式来讲，却是难以用语言文字或视觉形象直接表现出来的。如此，人类在实践中发现，为了表现这样一种内在的生命形式——人的情感体

① 由于本文是以音乐美学理论中的情感情绪问题为论域，并且也明确了是从音乐“特殊的艺术表现手段”来谈论音乐的表现，所以在理论表述上，就没有用“乐音的表现”来取代“音乐的表现”，而是在行文中以“人类创造了以乐音这种艺术符号及其音响结构的运动形式来直接展示人的内心情态”这类表述表明这里所用“音乐”概念的所指。也就是说，承认音乐的独特表现手段是乐音及其运动形式，并不意味着要以此作为音乐存在的本质（音乐存在的本质特征离不开音乐存在“三要素”——形态、意识、行为——的共同构成及其相互关系），而是承认音乐存在的艺术特质、即与其他艺术存在方式和表现手段相区别的特殊本质。

验，人所创造的乐音这种艺术符号及其音响结构的运动形式，可以用来直接展示人的内心生命情态。正是由于音乐以它在时间中展开的乐音动态形式，揭示和表现了人的情感生活的动态形式，并使人因心理的激活而处于异常丰富的内在体验之中。

所以人们才说，音乐是叩击人心灵窗户的艺术；当语言无能为力的时候，音乐便开始了。只是不要忘了，乐音的动态形式作为一种美的艺术形式，其最为根本的价值，在于它是作为人类主体审美意识的“捕捉”对象而具有自身的美学价值的。

二、音声的表现形式——人的情感生活的外现动态形式

音乐是如何揭示、表现人的情感生活的？我们说，音乐（音响形态）以在时间中运动中的各种乐音动态结构直接展示内在情感生活的动态形式。一个显而易见的问题是，音乐的音响形态并不具备文学、绘画创作手段的功能，因而探讨音乐（音响形态）反映生活的方式，只能从其艺术表现的特殊规律着手。在音乐的听觉审美感知中，在音声中再现的，不是引起情感体验的外界事物与动因，或者情感生活中的某些理性因素，它所再现的，只是情感的动态结构，即情绪状态。

在音乐美学理论研究中，在目前的研究水准上，不少人一般都倾向于接受这样的看法，即认为音声的运动与人的心理活动具有某种异质同构的关系，例如现代西方心理学中的格式塔心理学－美学（Gestalt Psychological Aestheties）理论中关于艺术

形式与情绪(emotion)活动的异质同构论理论,[①] 这种对应关系,可以视为情感的动态结构与乐音运动结构的对应关系。

当然,需要说明的是,这种对应从人脑机能系统的自我调节功能讲,并非像一般人认为的,是完全的同构关系,而是有机能系统创造性的选择与对应在起作用。更何况,在不同的作曲创作中,因了作曲者对音乐符号系统掌握的不同、熟练程度的不同,这种对应并没有固定的形式,即使在同一个作曲者那里,对待同一种情感体验,可选择的对应形式,虽然有一定的组合规律在起作用,但是其对应方式也是多变而具有多种样式的。另外,需要指出的,真正全身心投入创作的作曲家,往往较为重视如何将自己内心的情感通过音乐的动态形式表现出来,但是也确实存在着不带情感色彩的、类似于"数学游戏"那样的"玩"音乐行为。只是这类创作不代表音乐艺术创作的本质方面,至多只是在极小的"圈子"内被承认而最终成为文化淘汰的对象。

重新返回到本题中来，我们说，现实生活中人的内心情感反映到音声中，人又在音乐听觉审美中体验到这种情感，

---

① 在西方心理学-美学研究中,以此来研究美学和艺术现象最有成就的人物是美国的心理学家和美学家鲁道夫·阿恩海姆(R. Arnheim)。他的代表作有《艺术与视知觉》(1954)、《走向艺术心理学》(1956)、《视觉思维》(1971)等。他以审美视知觉为研究艺术和审美现象的核心内容,用异质同形的理论来解释审美经验的形成过程。认为物理世界、生理活动和心理活动三种力的结构达到同形同构时,就会形成审美经验,并感受到物体内部世界活生生的力的结构。而美感的形成,与这种力的结构与人的内心情感世界的联系有关。美国音乐教授迈尔(Leonard B. Meyer)试图运用格式塔理论来解释音乐作品,其代表作有《音乐的情感与意义》(《Emotion and Meaning in Music》,中文本有何乾三译本,北京大学出版社 1991 年版)等。但是,根据对情感情绪概念的重新审定以及该书的内容,此书名中的"情感"若译为"情绪"则更为恰当。

在其中包括创作、表演、欣赏在内诸环节的联系中，都是通过音乐的情绪表现或感知这个“中介”形式来完成的。在认识音乐如何表现人的情感生活、人又是如何从音乐听觉审美中获得情感体验的问题上，以音乐的情绪状态作为“中介”，用格式塔心理学－美学异质同构理论去说明音乐审美中情感体验的一些特点，在一定程度上，还是切合实际、并能够说明一些问题的。至少在整个心理学研究还未能给音乐美学的研究提供更多的支持时，这仍然是可以借鉴的一种心理学－美学理论。

格式塔心理学－美学理论认为，世界所有事物都具有“力的图式”，无论是外部物理世界，还是各种艺术形式以及人的内在情感活动，都具有一定的力的作用模式。无论是大海的波浪、峰峦的挺拔姿态，还是书法的曲折线条、音乐旋律的起伏婉转都与心理力的结构模式具有某种相应的关系。格式塔艺术心理学代表人物阿恩海姆（R. Arnhelm）在《艺术与视知觉》一书中甚至强调：“我们必须认识到，那推动我们自己的情感活动的力，与那些作用于宇宙的普遍的力，实际上是同一种力。”① 在他看来，正是外部事物与内在情感“力的图式”的相似，才有可能激起人对外部事物的审美经验，从艺术作品的形式中感受到充满活力的生命运动形式。

阿恩海姆在《艺术与视知觉》中谈到悲哀诉感情时说：“一个心情十分悲哀的人，其心理过程也是十分缓慢的，……他的一切思想和追求都是软弱无力的，既缺乏能量，又缺乏信心，

① 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学院出版社，1984年版，第625页。

他的一切活动看上去也都好像是由外力控制着。"① 这在中外音乐史上，都可以发现这样的例子。例如，我们可以从中国河北民歌《小白菜》每一乐句的下行音型发现它与悲哀情感表达的联系；从12世纪宋代词调音乐中姜白石的《杏花天影》中"算潮水知人最苦"一句的近于半音级进下行音调感受到词人心中的悲伤；也同样能从19世纪俄国作曲家柴可夫斯基的《悲怆》交响乐第四乐章主部主题的乐音动态结构可以看到，其叹息、下行的旋律以及不稳定的和声，交错的弦乐声部，正是在乐音的运动中构成了"悲怆"情感的"力的图式"。上例中，无论是口传的民歌还是作曲家创作的乐曲，其曲调与心理感受正是一种异质同构的关系。当然，这方面的研究，仍是不成熟的，对象与心理感受之间所谓"力"的异质同构关系，严格讲仅仅是不同"力"的结构上的某些方面的相似性，其对应关系的构成也是非常复杂而非单一的。

三、音乐听觉审美情感的表现——"有意味的形式"

"有意味的形式"是美国哲学家苏珊·朗格在其《情感与形式》一书中曾集中讨论的一个美学概念。苏珊·朗格在理论研究中，是选择从音乐开始展开关于情感与艺术关系的论述，并由此建立起情感符号的理论体系。朗格的理论逻辑清楚地表明，要表现情感的概念就要抽象，而抽象的结果必然是产生既能为听觉和视觉而感知的、又具有普遍意义的"普遍的情感与

① 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学院出版社，1984年版，第615页。

形式”，即有“意味”的、表现人类普遍情感的形式。当然，朗格也是接受了格式塔心理学－美学中的某些成果，认为艺术能够完全具有与人类情感一致的逻辑结构，因此也能成为人类情感符号。在这点上，其认识与格式塔心理学－美学理论的异质同构说是有许多相似之处的。[①]

本文在这里所讲的“有意味的形式”虽然是借用了朗格的话，但并不因强调人类情感中的生理心理因素而完全排除其社会性因素，特别是作为音乐审美主体的人在与音声形成的审美关系中，人的情感体验所具有的社会性内涵。当理论上忽视了对情感情绪的概念以审定，所产生的两种后果，不是看不到音乐审美自身的特殊规律而囿于“机械反映论”，就是完全排除音乐审美中情感体验的社会性因素而陷入“自律论”泥坑。所以，本文将音乐审美中有“意味的形式”看成是一种“意象”，它存在于主客体的审美关系之中。

在这里，我们仍然要面对的问题是，既然在听觉审美层面上，音乐的表现形式是情感的外现动态结构，那么，在音乐创作中，音乐的表现作为“有意味”的艺术形式，其丰富而深刻的社会性情感内容又如何蕴含、积淀其中的？这是音乐艺术与其他艺术相比，最具特殊性的问题。波兰马克思主义音乐美学家丽莎曾经将“社会内容移植为音结构”作为音乐艺术的特

---

① 笔者在1986年3月完成《音乐审美中情感情绪问题的研究》一文时（载《中国音乐学》1987年第2期），尚未见到苏珊·朗格《情感与形式》的中译本（中国社会科学出版社1986年8月版）。故此段文字是后来补上的。朗格的书名为《Feeling and Form》），此与迈尔的“emotion”用法不同。遗憾的是，朗格的“人类普遍情感形式”实际上就已在一定程度上具备严格意义上的“情绪”概念，但是朗格始终没有从理论上对情感（feeling）与情绪（emotion）在概念上作出进一步严格的区分，虽然这在音乐美学理论研究的深入中，是最终绕不过的问题，也是不得不要做的事。

殊性来对待，她认为，“音乐可以以自己的方式，通过中间环节的中介表现感情”，这个认识在当时是富于启发性的。

我们在前面已经提到，在创作(也包括表演、欣赏)的审美过程中，情感的动态结构(即情绪状态)作为中介环节，都与乐音的动态结构具有异质同构的关系。但是，在这里需要说明的是，无论是创作还是表演，音乐审美中的情感体验及其表现，并非是自然情感的直接外现，而是运用音乐特有的符号、语言、技巧和风格，并在一种复杂、微妙，多种心理活动交织、融汇的创作审美情境中创造出一种情感形式。这种情感形式不是对自然情感的模仿、再生，而是表现。这种艺术化了的情感形式，不仅具有一种生命力形式，即活生生的、动态的、变化起伏的、与内在情感生活相对应的动态形式，并且，在艺术创作的情感体验过程中，是经常参与着意识、意向、想象、联想等多种心理活动。因此，音乐审美情感的表现就不单单是一种动态的结构形式(“动象”)，而是与人的多种心理活动相关的“有意味的形式”(“意象”)。

强调这是一种“意象”，并非忽视其动态特征，而是突出在创作(表演、欣赏)中审美主体的创造性作用。在音乐创作中，作曲家表现一种情感，首先进入的是他在创作审美活动中的情境状态，其中由生活中获得的情感体验与意识、无意识的深层心理活动相融并共同参与音乐动态形式的创作，在创作才能最大限度的发扬发挥中，不但使创作的曲调极富意味，并且一经表现，便能在聆听者那里唤起一定的情感体验，将乐音的动态形式作为“有意味的形式”以细致的品赏。

对音乐创作的实践讲，作曲家无不追求最适于其内心情感体验的音响形式。例如柴可夫斯基放弃最初构思《第六交

响曲》的提纲而重新创作;肖邦《b 小调奏鸣曲》的十多次修改;巴赫的持续了十几年的《马太受难曲》,都是希望选择最理想的和最富意味的音响形式以适应作曲家所期望表现的情感内容。这也是音乐创作中最富主体意识的体现。因此,创作“有意味的形式”,是艺术作品生命力不灭的基本保证,而审美活动中情感体验的丰富性与深刻性,正是实现这种艺术理想的原动力。

四、音乐的审美——情感体验的自由无碍

在音乐审美过程中,聆听者所把握的不仅仅是乐音的节奏、力度、旋律的展开、和声的进行以及声部的交织这些情感的动态结构,并且同时在体验的过程中迅速而融洽地参与了意识、想象、联想、理解等心理活动。甚至以某种主动性、自觉或不自觉地在审美意识活动中,对音乐的动态结构以自主的把握和理解。

在相当的情况下,欣赏音乐的人不是如音乐史家理解作品时,怀着一种历史感,力求结合作曲家个人生活情感体验,或者某一时代的审美风格趣味来欣赏作品这种指向,而是可以自由无碍地投入自己的情感体验,在驰想中被唤起的,甚至可以是个人经历过的情境。例如列宁听贝多芬的《热情奏鸣曲》,乐曲蓬勃向上,充满激情的情绪状态虽然唤起他的强烈共鸣,但其内心感受到的,并非贝多芬创作乐曲时在一定社会氛围中的情感内涵,而是革命导师处在他那个伟大变革时代而怀有的精神状态。这种情感体验越是强烈,整个自我被卷入的程度也越大。所以,人的生活阅历越是丰富,所具备的音

乐修养、知识越高，在审美中能够被引发和触动的机会就越多，其体验也就越细微。

与音乐审美中情感情绪问题有关，在音乐审美中，经常会出现这样的情况，面对同一部音乐作品，就音乐表现的情绪状态来说，它对不同的欣赏者是相同的，但有的人却能在聆听中获得比别人更为充足的丰富得多的情感体验。在这里，对音乐情绪的感受可以是相同的，但情感的体验却是不同的。显然，这同审美者的情感心理机能系统的形成、结构有很大关系。从人脑机能系统的自我调节的功能来讲，人在接受外部世界的映象时，通常会因其主动选择的特性，而将自身的审美感知能力反过来强加在外在的对象身上。这时，主体不是被动地接受外在的映象，而是将它与主体在实践中形成的内在感知模式相比较，这意味着对接受的外在客观映象以重新认识和整理，在某种意义上，这包含了变换外在映象的创造过程。这是因为，正是在主体不断学会用“新的眼光”去看待外在情境时，才能不断导致内在意识结构的创造性进化。它的意义早已超出了音乐审美之外。

音乐审美中，不同的审美主体对某一乐曲形态结构的不同理解、甚至在审美中会因为自己的审美意识而对乐曲的表现感到不满足，这些都是这类音乐审美的创造性能力的反映。人们经常注意的是作曲家在音乐创作活动中的创造性才能，而忽视了音乐接受(以及欣赏)中审美主体的创造性才能的存在。而对于音乐审美教育来说，这类创造性才能的培养对于国民文化素质的提高(包括这种创造性才能在科学技术等领域的发挥)，恰恰是至关重要并具备更普遍的意义。因此，我们才尤其强调音乐的立美成果——审美能力的培养。只有当

审美者通过立美的实践，其内在情感心理变得充实而丰富、自主而灵活，在音乐审美活动中，他才会以极大的感情力量激发起审美者的情感体验的多种心理功能而显得那样自由无碍。黑格尔所说“审美带有令人解放的性质”① 这句名言，也正是在这个意义上突出了立美主体的创造性而使这一论断显得精辟而富于启迪。

五、音乐的表演——赋予情感的动态结构以生命

音乐表演的目的不是引起有音调的声觉的声波运动，而是在将乐谱符号转换为听觉音响的过程中，通过内在情感动态形式(情绪)的注入，引起深层心理体验，赋予无生命的形式以生命的活力，给人以人性的体验。因此，音乐的表演作为二度创作，就是再次赋予音响的动态结构以生命的形式，即充满着丰富情态意味的音乐运动。就像前面已经提到的，这种创作，在很多时候会体现出新的创造能力，对音乐作品给予新的解释。

就音乐的演奏讲，能否对乐曲注以生命，往往是演奏能否成功的关键。例如在钢琴艺术中慢乐章的演奏是很见功力的，它既需要理智又需要诗人善感的气质，才能将每个乐句的表现与和声的色彩恰如其分表现出来。有时，任何一个无生命的音符或乐节都可能会使其演奏感到无味，而这又可能是最富意味的地方。声乐表演同样如此，歌唱家必须善于把内心深处的情感传送给观众。其演唱并非只是准确无误地表现

---

① 黑格尔:《美学》第一卷，商务印书馆 1981 年版，第 147 页。

技巧，而是高度个人化的自我表现，其效果对于听众必须是有意味的。尽管在这方面，人们也都能意识到个人审美情感体验的丰富与艺术修养的完善，直接有益于艺术的表演活动，但不少人往往满足于从乐音动态形式上的把握而忽视更高的艺术审美层次。

的确，音乐表演中“神童”的例子，说明一个儿童尽管没有多少生活情感体验与知识修养，照样能演奏使听众感到表面上颇具深刻性甚至极富意味的乐曲。当然，这里已涉及到音乐审美中的主客体关系。在作品与接受者这一审美关系中，审美中获得的感受与其说是作品赋予的，倒不如说在很大程度上同审美者自身的情感体验有关(这在本文不作展开)。但就音乐的表演讲，表演者所直接把握的，是音乐情感的动态结构，即它的情绪状态方面。

从心理学角度讲，两岁的婴儿便已具备二十多种基本情绪状态；或者说，人对情绪的体验在其幼年已能基本把握，对于一个自幼接受专门的音乐训练，并日日驱使自己在演奏中投入到某些情绪状态中的儿童，是能够做到在教师的帮助处理、以及在音乐大师演奏录音的熏陶下，相当完美地演奏一首乐曲的。但其中毕竟模仿的成分会更多。可能正是因为这样，在音乐表演艺术领域才会产生“神童”，而这在人文科学中是绝无仅有的。

不过，音乐艺术的发展永远是富于个性、趋于独特而不是雷同或仿效。只要听过小提琴大师梅纽因所演奏的深邃意蕴的乐曲，就可以体会到，这决非他的“神童”时代或其他“神童”所能达到的艺术境界。只有一个自己能够独立处理音乐和领会其意蕴，并能将自己的情感体验投入到音乐表演中去的人，

才有希望成为真正的音乐表演艺术家。真正的音乐表演艺术家的真正价值,在于他的创造性而不是模仿的才能。因此,音乐的审美教育对于审美修养的提高与情感体验的丰富永远是重要的,它甚至直接影响到音乐人才的教育与培养。

音乐的审美教育,其根本的任务是完成对受教育者的美的心灵的内在建构。仅仅从音乐的表演来看,立美的创造是始终贯穿于其中的。当然,在一定的文化环境中,音乐表演,可以是"立美",也可以是"造丑"。这种尖锐的对立和区别,可以是在技术层面上的(例如音乐会上演奏、演唱者对完美的音乐艺术表现形式的追求),也可以是文化层面上的(例如商业娱乐圈中取悦于声色之乐的流行音乐演出),因此,音乐的情感教育,必须是以美育为前提,否则,任何一种情绪性的追求感官刺激的音乐表演,都可以以"丑"代"美",而这正是音乐美学的价值学说及其实践(音乐教育)所要解决的问题。

最后,有必要再作说明的是,音乐美学理论中的情感情绪概念与一般心理学的情感情绪概念,两者的区别仅仅在于不同的表现方式、体验方式以及文化行为方式,即艺术化与非艺术化的不同。因此,本文提出的音乐审美中的情感情绪概念,决非一般心理学概念的"平移"。而是具有音乐审美心理学基础理论和学科概念的意义。对它们的认识,必须放在音乐艺术实践活动中给予认识,而不是放在一般社会活动中去认识。其理论价值也正在于对音乐审美特殊规律的认识和把握之中。当然,作为人的情感现象,在社会性情感的层面上,它们都产生于人的社会实践活动之中。

本文对情绪心理机能的 4 种特征、情感机能系统 3 个基本特征的描述,是在原有心理学理论成果的基础上,所做的新

的进一步归纳。对于社会情感而言,这些特征的归纳又是具有普遍性的。只是因了不同的文化行为方式(例如艺术化与非艺术化的不同),才会具体呈现出音乐审美活动与一般心理活动不同的特性来。

由于本文主要着眼于对音乐审美特殊性问题,所以关于音乐创作、表演诸种活动中的情感情绪问题的分析,主要限于探讨其特殊规律。但是这并不意味着其理论逻辑就一定走向"音本体"、走向"自律论"。实际上,区分的情感与情绪概念的不同,就已经将"情感"视为人的社会性情感而具有更多的文化意味。因此,本文对苏珊·朗格"有意味的形式"一语的借用,仅仅是在音乐情感的动态形式——情绪的表现层面上来引用,而对于音乐审美活动中审美情感的整体构成而言,则并非能够仅仅由苏珊·朗格所说的,诉诸直觉、传达内在生命的符号形式来构成的。问题正出在没有区分仅仅由直觉把握、传达内在生命形式的情绪和包含有多层社会、文化内涵的情感这两个概念的不同。就人的音乐审美情感体验来说,一种"形式的意味",实际上意味着"文化的意味",这样,艺术审美就远不是直觉把握的对象,而是与整个人的社会实践相关的、集感性、知性、理性于一体的认识活动。所以,完整的认识,恰恰需要的是在承认"音乐存在三要素"的大前提下,再去把握与音乐审美的特殊规律、现象相关的情感、情绪问题,只有这样,才能做到在理论研究中不失于偏颇。

音乐审美中情感情绪问题的提出和研究,其理论意义也并非仅在于认识和解决音乐审美的特殊性问题,更为重要的,还在于以此为一个突破口,在社会情感如何转化为音乐审美情感、音乐审美情感又如何成为社会情感,以及与此相关联的

音乐行为过程诸环节等方面，建立一种整体的、系统的联系，不是因为音乐审美的特殊规律割断、削弱这种联系，而是在把握其特殊规律的同时，真正从认识上深化这种联系，从而使音乐的立美审美实践活动真正成为人的社会实践活动不可缺少的一个重要组成部分，无论是在人的本质力量对象化的立美审美活动还是在人的本质力量内化建构的立美审美活动中，强调这样一种广泛而深刻的联系，对于音乐审美教育的实践来说，是一个必不可少的认识基础。

第五章 音乐创作、表演、传播三度创作中的立美、审美活动

美学家赵宋光在《论美育的功能》一文中，首创将“立美”与“审美”划分为两个不同的概念，指出其论域的区别与目的性的不同。尔后，“立美”这一概念得到音乐美学界一些同仁在学术研究中的认同。

笔者认为“立美”与“审美”是一对既有区别亦有联系的概念。在美的实践过程中既分属不同的阶段，又相互依存、彼此渗透；既有矛盾的因素又有统一的方面。正如赵宋光指出的：立美是“建立美的形式”，是主体驾驭客体、创造客体，目的是通过主体审美意识的对象化向人类传送审美意识；审美是“对于美的形式的愉悦感受，或对于丑的形式的抵制应答”。目的是“从精神产品中收取审美意识的传达”。[①] 可见，前者目的是传递审美意识，后者功能是接受审美意识，前者的成果是对象化的精神产品，后者的结果是主体审美意识的构建。

---

① 赵宋光：《论美育的功能》，《美学》第三期第31页，上海文艺出版社1981年版。

此外，在立美主体的创造态度中，主体性与主观色彩较强，而审美主体在鉴赏中静观，超功利性、有距离感的倾向则较明显。立美主体在立美实践中的条件，不仅需要一定的审美能力，还需要实现审美意识外化的创造能力与技巧，审美主体则可以不具备后一种条件。

立美与审美不仅有区别，而且有矛盾。这既表现于立美的辛劳会抑制审美的愉快，也表现于立美的技巧无法充分体现审美的体验，对象化的形式对审美意识的限制，也会使理性的内涵与感性的形式产生不协调的状态。

立美与审美既是音乐实践中的两个不同方面，又是与提高主体的审美意识、增强主体的本质力量，以美的规律塑造自己、创造世界的主体目的相关的。立美与审美在不同阶段的过程中侧重虽不同，但始终是互相作用、互相影响的。立美的成果是审美的依据，审美的能力是立美的条件。在立美的创造中，贯串着审美意识的作用，并能获得审美的愉悦。在审美的过程中，亦渗透着立美的影响，主体在美的形式的欣赏中，会不知不觉地按照美的规律构建自己，并逐步达到自觉与自由的境界。可见，无论在哪一个过程，立美与审美都是一种以审美心理活动为中介的双向活动。下面就形态、意识、行为三要素在一、二、三度创作程段的立美和审美活动中体现的特征以及相互作用进行具体论述。

我们认为需要强调的是在研究这一问题时，一定要把握这一时空交织、四维框架中各因素辩证统一的整体性。否定其中某些因素的功能，只取其一，不取其二的作法都无法全面、系统与准确地掌握音乐美的创造规律。

第一节　音乐创作

在音乐创作这一节中，我们既涉及音乐存在三要素在一度创作程段的特点和辩证关系，也谈及人类审美意识在立美个体心理结构中的积淀，以及音乐存在流程始端区与一度创作的联系。

一、主客体的动态如何转化为音乐的音响形态

音乐创作与其他艺术创作相比，主要的特征就在于立美主体不仅要把现实生活中的主客体之动态美艺术化，还要把主客体外在的动态转化为音响动态，把主体内在的情态与精神运动外化为声音形态。这是一个抽象化和具体化的过程。一方面，立美主体要对现实美的动态进行概括、提炼、抽象，从结构上把握它的特征，选择相应的音响动态结构与之对应。另一方面，则要选择最恰当的音乐表现因素、最生动的表现形式实现动态结构的转化，使现实美内蕴的意味强化、深化，获得最鲜明的展现。转化的实现必须以作曲家的心理结构（情感模式）为中介，并通过创造者的感知、记忆、情感体验、想象与联想的综合心理活动来完成。

1. 音乐创作中的感知与记忆

音乐创造者的感知、记忆方式，既有一般人的特点，又有自己的独特之处。音乐家的感知具有一般感知的选择性、整体性、理解性，同时又有审美感知的情感色彩、超功利性与个性化特点以及音乐专业的习惯。在这种感知中，音乐家的审

美理想与情趣、丰富的审美经验就会在统觉中起作用。比如，德彪西对大自然的热爱，对万物丰富变幻的情调，对水光山色瞬间变化的兴趣，使他对大自然的动态美有特别敏锐的感受。

音乐家在长期的音乐创造活动中形成的“音乐的耳朵”，对于外界一切自然音响，人的言语表情音调的形态、节奏、音色、情调有着特别敏锐的感知能力，并能把这一切信息与大脑皮层以前形成的暂时联系构成一种动态的联系，纳入主体的创造思维的框架与模式中。这种音响听觉表象的感知、积累、再现、再造，直接与作曲家的一度创作相关。一方面为一度创作提供丰富的可选择音响形态，另一方面又可以强化这种以听觉表象为创造基础、以构建新的听觉表象为创造目标的特殊思维方式。

音乐家能够欣赏音乐美的耳朵在感知一切音乐作品时，也有迅速把握作品的音乐运动结构、基本情绪的能力，以及透过表层接触到内部意蕴的穿透力与直觉。从审美的角度看，选择性更强，从音乐创造的角度看，感知的目的性更明确。

在作曲家的创作活动中，情绪记忆与感觉表象的记忆是最主要的记忆方式。强烈的情绪记忆可以浓缩、强化其广泛的生活体验，丰富的情绪记忆可以凝聚与之相联系的其他感觉意象。作曲家的情绪记忆与感觉表象记忆，要较常人更细腻，情调更复杂、更有立体感。

作曲家在生活的海洋中，感知记忆的范围是非常广阔的。其中既包括音响运动的世界，又包括非音响世界的人类心灵动态与一切事物运动的形态。此外，民间音乐与本国、外国音乐家创作的作品也是作曲家感知、记忆的重要方面。

作曲家在感知大量的、丰富的信息时，要把感知、记忆主

客体的形态、情态、意态结构作为主要矛盾，发挥感知的能动性，把握对象的整体结构，完成对感性形态的某种抽象，为创造的积累提供有价值的材料。把握其形态结构，就是从整体上感知对象运动的方向与节奏、强度、变化的趋势，能量聚合与释放的过程，以及每一因素在整体结构张力场中起的作用。情态结构的感知与记忆主要是在感知客体运动形态的同时，把握这种形态所呈现的情感基调以及变化。意态结构的把握主要是体会形态结构的意味，与形态运动相关的意境及氛围的基调以及精神运动的形态。

必须强调的是，作曲家在感知、记忆客体形态、情态、意态结构的同时，并不摒除大量的、丰富的与之相关的感觉表象。抓结构是为了提纲挈领，把握音乐运动与之联系的本质；储存丰富的感觉表象是使感知、记忆的客体有血有肉，有助于作曲家在创作过程中展开进一步的情感体验与想象、联想活动。

感知与记忆在音乐创造中的作用，一是为音乐创作积累素材，为进一步的创造心理活动——情感体验、想象、联想奠定基础；二是激发音乐创造的内驱力，触发灵感的产生；三是有助于立美主体丰富、灵敏的心灵结构的构建，使之形成对客体动态结构敏锐感受、迅速把握的能力与连结情感模式的网络畅通，促使想象与联想心理机制的活跃。

2. 音乐创作中情感因素的内驱力和内聚力

音乐创造中情感因素在创造过程中具有内驱力与内聚力的催化作用。一方面，作曲家在生活中的情感体验可以触发其创造欲望与创作的热情，使他产生要用音乐来表达这些情感的强烈要求。而在创作的各个阶段，创造的激情又起着催化作用，不断激发作曲家的创造力。这种激情对主体来讲，是

一种初发与继发相承接的强大内驱力;对创造客体而言,则是一种完成创造的外推力。另一方面,进入作品内涵作为创造材料的情感因素,是创造思维围绕展开的核心。它确定了作品情态结构的基调、规定了情绪发展的逻辑,同时不断激发作曲家的想象和联想,使之努力寻觅最恰当的音乐情态结构。这是一种创造的内聚力、统摄力与整合力。它既有聚合创造者的各种心理动态整体操作的统摄力,又有协调各种心理活动的相互作用、调整创造者心态与作品的情态相互关系的整合力。情感因素的内驱力和内聚力协调运动与交替作用的结果,成就了多少传世佳作!

从肖邦创作《b小调奏鸣曲》最后一个乐章的情况,我们可以发现,寻找恰当的乐思及主题的创造动力,一次次地推动他苦思冥想,不达目的决不罢休。要抒发的悲愤、反抗的情感内涵,像一股聚合力使肖邦的创造思维、想象、联想和过去的情感积累以其为焦点不断展开,音乐主题的情态结构不断与之靠拢,最后终于融为一体、倾泻而出。

3、实现动态转化的心理能力——想象力

凝聚于立美主体心理结构中的客体运动形态、人类情感动态,要转化为音响动态结构并予以创造性的表现,就必须凭借作曲家的想象力。英国音乐学家柯克指出:“创造性的想象力把作曲家的情感的思流转变为音乐的形式……”[①]。想象力是连结主体的精神与作品,并使其转化成音响物质结构的桥梁,是作曲家完成创造的必要能力。缺乏想象力的作曲家只能算是一个手艺匠。

---

① 柯克:《音乐语言》第221页,人民音乐出版社1984年。

创造的想象是贯串在整个创造过程中的重要因素。柯克谈到："在创造性的想象力勾勒出容纳原始情感综合体中所有的侧面的大致形状后，也是由创造性的想象力把综合体中中心情感的思流变为小规模的音乐形式——以后，技术和创造性的想象力携手并进以从这个中心点出发……向外延伸，用灵感中的小规模形式去建造大规模的形式……"。[1] 有了想象，可使情感体验诸因素扩大能量，增加涵量，提高力度。在创作的构思阶段，它可以呼唤灵感的出现，可以帮助作曲家进入特定情景进一步体验情感，使乐思的孕育轮廓越来越清晰。在创作展开的阶段，想象与联想又可以围绕着乐曲的内涵与情绪特征，调动头脑中的积累，沿着基本构思的轨迹发展，不断涌现出相应的动机、主题、音调，使乐音动态结构逐渐完整、丰富。

4. 立美主体审美心理结构中的意志因素在创作中的作用

立美主体审美心理结构中的意志因素与人的本质结构的关系是整体和局部的关系，意志结构是与善的追求和实现相关的，它体现着理性的制约、超现实的主动选择与人类的主体性价值。意志因素是创造者审美意识中的精神趋向，它是立美主体的人格美与意志力的体现，亦是主体的哲理性领悟和超越意识的体现。

诚然，意志因素是意志结构在审美中的渗透，它的道德规定性，使主体的创造与人类实践的总体目标相关，美的追求与精神的超越、哲理的悟性相融合，使作曲家的作品在美的形态

---

① 柯克：《音乐语言》第272页，人民音乐出版社1984年。

上闪耀着善的光华、显露出超凡脱俗的魅力。如贝多芬的《第九交响曲》中表现的全人类团结友爱的理想所具有的审美价值，是一般的流行音乐无法比拟的。

作曲家的人格力量与意志力无论外化为作品音响形态的动力，还是内化为创作过程中寻求最佳音响动态的毅力，都在创作过程中有重要的作用。德国音乐较之法国音乐更具宏大的威力、惊天动地的气势，就与德国作曲家审美心理结构中意志的因素更突出有关。

总之，意志的因素在音乐创作中，一方面可使主体及其创造升华、超越，直至达到美、善统一的境界，另一方面，也使主体及其创造具有非凡的强度与力度，使人奋发，使人不断向前。

5. 以主体审美心理结构为中介的转化

在动态结构对应关系的同一基础上，相似的情态结构转化成音乐动态后，彼此既有本质上的类的联系，又有形态上与意境上的千姿百态，这与立美主体审美心理结构存在的差异有密切的联系。不同时代、不同民族、不同个性的作曲家在审美心理结构上的不同特点，使音响动态的转化亦独具一格。以何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的哭灵投坟一段，肖邦的钢琴曲《d小调前奏曲》与勋伯格的《一个华沙的幸存者》为例，三者都是表现悲愤的情感，由于作曲家文化心理结构的积淀不同、音乐文化传统的影响与音乐语汇的积累不同，以及创造个性、气质存在的差异，音乐的动态结构就必然会各具特色。

审美情感心理结构的差异使作曲家在创作心理活动中，感知和记忆、想象和联想、情感与情绪的体验方式都具有自己

的个性特点,意志因素的作用也各不相同。几种心理因素的综合运动,互相之间的协调也呈现各种状态。只有深入研究以审美情感心理结构为中介的转化,才能准确把握作曲家创造风格的个性差异。

二、审美意识与音乐创作

1. 群体审美意识对象化是立美主体创造的基础

(1)群体审美意识与立美主体的审美意识

如果说音乐创造是"人类审美意识在音乐客体中的对象化"活动,[①] 那么,群体审美意识与其对象化的音乐建构方式就是立美主体创造的基础。任何立美个体的审美意识都不是凭空产生的,它是人类审美意识在个体审美心理结构中的积淀。要确定个体审美意识的对象化创造,就必须了解人类群体审美意识的特征。

审美意识是"人类所特有的一种精神现象,是人类在欣赏美、创造美的活动中所形成的思想、观念","审美意识是广义的'美感',包括审美中意识活动的各个方面和各种表现形态,如审美感受、审美体验、审美认知、审美观念、审美兴趣、审美态度、审美理想、审美能力、审美判断等"。[②]

笔者认为,立美主体的审美意识既与人类总体的审美意识有联系,亦与主体所处的特定时代、民族的群体意识密切相

---

① 赵宋光:《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》,《中国音乐学》1991年第4期第68页。

② 李泽厚、汝信主编:《美学百科全书》第408页,社会科学文献出版社1990年12月版。

关。人类总体的审美意识，作为人种类别，其感性地把握、观照世界的方式在漫长的岁月中经历了由高级动物的快感向人的美感过渡的质的飞跃。这种质变的中介环节，就是自我创造的价值获得展现、得以肯定的精神愉快。无论是在劳动生产中，还是工具制造上，这种创造还必须是以自由的形式、美的形态展示，使人不仅在生活尺度上与之协调，而且在心理尺度上对人类创造力外化的美的形态产生种种经验，获得一种精神需要得以实现的满足感。从刘骁纯著《从动物快感到人的美感》一书中谈到的人类美感生成的前人类阶段、早期阶段、古人阶段、新人阶段中，我们可以看到人类都是从工具创造与社群性情绪的交流、宣泄的形式中，使自我创造价值的需求获得肯定以及对这种愉快感的自觉意识得到增强，形式创造能力与观照体验能力得以生成、交流与发展。正是在自我创造价值的追求与实现中，在这种愉快感外化为物态形式的创造与观照中，在客体美的形态与审美需要实践内化为人的审美心理结构的过程中，人类的高级快感升华为美感，获得了质的变化。人类的总体审美意识与审美对象在双向建构中生成、发展、丰富，互相依存、互相促进、逐步强化、深化。人类的审美心理结构也在主体的对象化、对象的动态化中日益丰富、完善，形成多层次的动态系统，为立美个体的审美心理结构的发展奠定了基础。

立美主体的审美心理结构，与特定时代、民族群体审美心理结构有较直接的联系。处于一定时代的人类群体，其审美意识必然受到该时代社会状态、结构、经济发展状况、思想意识、文化潮流的影响。正如处于狩猎时期的原始人，可能对于遍野鲜花视若无睹，却喜欢用野兽的皮毛、牙齿作为装饰品。

这一方面与狩猎的非农耕的生产方式有关，另一方面也与其价值观念相关，在以动物为捕捉对象的实践活动中，动物的皮毛等战利品可以显示主体的价值而鲜花却不是主体关注的对象，亦与价值的实现无关，当然很难成为审美观照的客体。

再如19世纪的作曲家，或多或少都会受到浪漫主义审美观的影响，且不说典型的浪漫主义作曲家，就以被称为"德国最后一个古典作曲家"的勃拉姆斯来讲，亦可以看到浪漫主义音乐中，偏爱激情抒发、内心刻画，热衷民间音乐的审美趣味。即使是力图摆脱浪漫主义传统，以外在瞬息变幻的客观印象来代替主观感受抒发的印象派大师德彪西，不也是把浪漫主义的审美感受作为一种反其道而行之的参照吗？因此，无论发展也好，超越也好，相反相成也好，都不能脱离这一个参照点。

至于具有共同语言、共同文化心理素质的同一民族群体，在诸多共同因素影响下，也会自然形成与其他民族不同的审美传统，具有审美意识上的民族特性。正如丹纳在《艺术哲学》中谈到的希腊民族艺术特征、审美意识与民族所处的地域、气候、哲学观、宗教观、宇宙观、人生观的内在联系。丹纳认为：希腊天气温和宜人，"没有酷热使人消沉和懒惰，也没有严寒使人僵硬迟钝"[①]，使民族发展和谐，地域是丘陵与港湾，丘陵地不宜种植，希腊的山民减少肚子的需要"增加智力的需要"，而航海的经营，又能刺激他们的聪明才智，使他们素来"才气超过骨气"，[②] 头脑精灵，感觉敏锐。希腊自然界的景

① 丹纳：《艺术哲学》第245页，人民文学出版社1981年版。
② 同上，第247页、251页。

物，又是有大小适中简单明了的特点，海水明亮，空气纯净，天空湛蓝，山峦和谐，使他们的宇宙观亦倾向和谐、有序、变化无穷，不会感到宗教的神秘、迷惘，神明的威力与至高无上。他们崇尚现世、倾向行乐，以人生为游戏。让制度、思想、科学、宗教都为快乐人生服务。他们追求身体的健美、头脑的发达、感官的精细、才智的敏捷，以美的创造和美的欣赏来充实人生。笔者认为这种民族性格影响下的审美观，必然赞赏自然、和谐、均衡、明晰、适度、精巧、灵敏、恬静、健康的美。必然把人体与心灵的完美结合、把人性的自由与自然的发展放在首位。

人类审美意识对象化的音响建构活动与审美意识的发展是基本同步的。无论是在人类音乐实践活动中音乐表现要素的继承、传递与发展，还是其建构方式，同样是立美个体进行新创造的依据。

(2)群体审美意识在立美个体心理结构中的积淀

群体审美意识是如何积淀于个体审美心理结构中，个体的审美意识是如何在外在与内在的自然人化中丰富与发展？这是笔者十分感兴趣的问题。

我们认为，立美个体审美心理结构的构建，是在群体审美意识与个体心理结构双向交流、相互作用下进行的。一方面，人类群体的审美意识通过原始积淀、艺术积淀、生活积淀的三个不同阶段，使个体在劳动生产实践中，初步形成心与物协调的美感，感受中积淀着理性观念的经验，在艺术活动中产生了凝聚着精神内容的美的形式的创造；在对形式的观照中，具备了超越具象的形态与展开想象翅膀的能力；并且在表现社会生活、群体心理的创造中，形成强化审美意识的追求，通过这

三个不同阶段的历史积淀，使个体成为具有审美能力、立美能力的主体。

另一方面，个体又通过人的自然的生活环境，通过体现一定审美理想、观念与趣味的文化环境、教育环境的熏陶，不同程度地接受人类审美意识某些方面的影响。再加上，大脑生理结构上，储存的原始意象的痕迹，通过后天审美经验的诱发、得以显现，对个体审美感受的以影响。这些都是群体作用于个体的途径，例如审美个体对均衡、和谐、对称美的感受，就和原始积淀中，人类对均衡、对称、和谐的自然形态的领悟、艺术积淀中这种自然形态的艺术形式化的创造与欣赏，生活积淀中对这种美的理念外化、深化与上升为审美理想有关。再如，现代人打破运动均衡、对称、和谐美的观念，追求非对称、不和谐的美，也是与个体生活的社会环境、文化风尚、艺术教育的影响分不开的。至于生与死成为艺术表现的永恒主题，音乐家对这一题材也颇感兴趣。不仅因为这是联结人生历程的两端，是人类不可摆脱的命运，还因为集体无意识在人脑中积淀的生与死的原型与人们对此有意识的苦思相结合产生的吸力在起作用。

立美个体自身的生理心理结构，在多途径接受总体审美意识影响时，也不是被动的、消极的、静态的。个体先天生理条件，大脑神经系统类型形成的气质、秉赋，以及后天环境、经历、教育程度、职业、审美经验的差异都使其在选择、确定外来影响时有不同的角度、层次、倾向。例如，俄国作曲家柴可夫斯基对悲剧美的偏爱，就与他抑郁质的气质、敏感的心灵、所处的政治专制的社会环境、个人经历中渴求生活的幸福而又无法实现的失望分不开，加之，同行们对他的一些力作，也不

理解,使他更感到孤立无助的压抑。小提琴家奥尼认为他的小提琴协奏曲不能演奏、技术太难、和声古怪。指挥试演一次后,则拒绝正式演出。奥地利音乐评论家汉斯立克亦斥之为可以听到臭味的音乐作品。连他的朋友,尼古拉·鲁宾斯坦,也认为柴可夫斯基视为宠儿的《第一钢琴协奏曲》毫无价值可言,绝对没法演奏。整个作品卑微琐屑而俗不可耐。[①]《罗密欧与朱丽叶》也是在初演多年后,人们才逐渐认识它的美学价值。尽管他对这种不公正的态度不予理睬,内心深处的创伤,却是难以消除的。

反之,海顿音乐中乐观的情绪、喜剧的色彩,他的与众不同的幽默感,则与他性格中的乐观、知足有密切联系,也与他虔诚的宗教观相关。当然,资产阶级上升时期的艺术观,与古典主义音乐那种明朗欢快的性格对海顿的审美观也有较大的影响,仅从主体心理结构对不同形态美的主动选择,积极趋向来看,则是前两种因素起着重要的作用。生于愚人节的欢乐中,死在对战争炮火的调侃里的海顿,从小就是一个"幽默、淘气、喜欢恶作剧的小家伙",他以快乐的心情、淘气的态度对付饥饿,成婚后对妻子的咒骂报以微笑,对王府的奴役安之若素,他相信上帝的安排,保持平和的心境。他说既然上帝赐给我一颗欢乐的心,他就要用音乐给人们带来欢乐。他以绝妙的喜剧构思、幽默的笔调创造出《惊愕交响曲》等杰作,熟悉这些作品的听众,只要一想起这些乐曲的标题就会忍俊不禁。

2. 个体审美意识在音乐创造中的体现

---

① 钱仁康:《柴可夫斯基主要作品选释》第 76 页、第 240—241 页,人民音乐出版社 1957 年版,1986 年北京第 2 次印刷。

(1)个体审美意识在创造构思阶段的影响

音乐的创造过程可划分为构思、成型、修改三个阶段,虽然有的作品这三个阶段会相隔几年至几十年,也有的作品是作曲家一挥而就的杰作,三个环节一气呵成不易察觉。但这几个步骤在大多数作品的创作中均起作用。

笔者认为,作曲家的审美意识在构思阶段的作用,主要体现于审美理想、审美趣味、审美经验所形成的审美态度与心理定势,对创作题材的选择、体裁的运用起导向作用。

如我国作曲家李焕之在延安革命根据地群众秧歌活动中,感受到民间艺术的生动、热烈、豪放、亲切的特点。秧歌活动"巨大的艺术感染力"、纯朴、健康的美,使他久久不能忘怀,一直期望创作有关春节题材的作品来展现民间节日的欢乐气氛与人民群众融洽和谐的精神状态。作曲家金湘谈及选择《原野》作为歌剧创作题材时,也认为是作品中"抑杀—反抑杀;扭曲—反扭曲,人性的呼唤,野性的反抗,构成了强烈的戏剧性,巨大的悲剧性"[①] 吸引了他,他对这一题材的强烈兴趣,则与他渴求批判桎梏灵与肉的封建传统文化,使人性复归的审美理想相关。

李斯特在标题音乐上所作出的积极贡献,就与他的美学理想有密切联系,他认为音乐作品的真正存在,音乐的持久生命力,在于能为人民接受、欣赏、珍爱。标题音乐可以借助标题与文字说明,使听众便于理解与接受。同时,他期望音乐具有诗歌一样的丰富表现力,追求音乐与文学的进一步结合。

里姆斯基—柯萨科夫对俄罗斯大自然的热爱、对异教

---

① 金湘:《作曲家的困惑》第63页,中国文联出版公司1991年8月第一版。

泛神论与古俄罗斯神话的兴趣所形成的审美趣味，使他在重读了俄国戏剧大师奥斯特洛夫斯基的剧作《雪女郎》之后，特别喜欢剧中“惊人的诗意的美”，并立刻产生了一种愿望，想以这题材写一部歌剧。[①] 尔后，他在歌剧题材的选择上，亦表现出对俄罗斯民间传统、神话所描绘的奇异世界的浓烈兴趣。他的一系列歌剧《圣诞之夜》、《金鸡》、《隐城基特日的传统》、《萨特阔》、《萨尔丹沙皇的故事》等均取材于此。

同样，瓦格纳在少年时代从古希腊罗马文学中汲取的浪漫情调、幻想性格，从他迷恋的德国小说家霍夫曼小说中那种现实与怪异交错的幻境，以及德国人的传奇色彩，对瓦格纳新乐剧的构想、传奇题材的选择亦有较大的影响。门德尔松在童年时，阅读莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》对神仙世界奇妙色彩、画意及喜剧情调的向往，促使他日后创作出佳作《仲夏夜之梦》序曲，这都是早年的审美经验与趣味对日后音乐创作构思的导向作用。

美学理想、审美趣味不仅可以影响作曲家在构思中对体裁、题材的选择，亦可以令作曲家放弃某种选择与拒绝某些创作的要求。如舒伯特对艺术创作的完美追求，就使他不愿迁就出版界的要求，去写作难度较小、符合世俗趣味的歌曲。他这种不媚俗的态度，使自己失去了丰厚的报酬，却使世界增加了一批艺术精品。

(2)个体审美意识在作品成型阶段的作用

笔者认为立美主体的生活体验、感受、情绪欲进入音乐创

① 里姆斯基-柯萨科夫:《我的音乐生活》第251页-252页，音乐出版社1962年北京第二次印刷。

作的范围，成为作品的内涵，必须上升为审美的情感。这种审美情感既与主体创作需要相关，又与其审美理想、趣味相符；既与主体当前的深入体验相联系，又能凝聚着他过去丰富的生活积累与情感积蓄。这种情感因素作为主体创造的内聚力，确定作品情感的基质，规定情感发展的逻辑，引导主体的想象与联系。立美主体对此既要强烈、深刻地反复体验与更准确地把握，又要以审美的态度对它保持距离，使之更符合美的表现形式。

由此可见，生活的体验、情绪要上升为音乐创作予以表现的审美情感，立美主体首先要根据创造的意图，以审美观为尺度进行选择取舍，使之集中凝聚为一定的情感基调或模式。如德国著名作曲家舒曼与女钢琴家克拉拉的热恋，受到克拉拉父亲的强烈反对，加上外界谣言四起，使他们彼此产生了较深的误会。舒曼陷入痛苦的漩涡中，几乎不能自拔。于是他写了一首《f 小调钢琴奏鸣曲》，以绝望的呼号作为作品的感情基调。舒曼把现实的苦闷，转化为作品中绝望呼号的抒发，这里既表现了舒曼追求纯洁忠实的爱情以及这种理想美失落的痛苦，又把他对克拉拉深挚的爱、对破坏这种感情的恶势力之憎恨、对无法和好的失望，以及不甘妥协于命运的安排的态度都凝聚于这一情感基调之中。这一基调既与他的审美理想相关，也集中地、鲜明地体现了他与克拉拉的深情。

在情感基调的提炼过程中，主体不仅要注意触发创作欲望的现时体验、某种情绪与刺激，及它们的性质、类别、层次、结构，还要调动过去相关的感情积累、体验积蓄，通过超越时空的联想与丰富积累的再体验，使情感的表现更有深度与广度，更有强度与力度。如施光南在创作歌曲《周总理，您在哪

里?》时,那种发自肺腑的呼喊,那种上天入地的寻觅,不仅反映了作曲家对人民爱戴的领袖那种热爱与怀念,也表达了他从小就积累的对周总理的仰慕、敬佩,抒发了他在四五运动中、在十里长街送周总理时,感受到的人民与周总理血肉相连的深情。这种深厚的积累亦与作曲家追求的人性美的美学理想相关。

立美主体在创造过程中既能进入情感基调的氛围中,进行深入的体验与交流(如柴可夫斯基创作歌剧《黑桃皇后》与《"悲怆"交响曲》时的痛苦,贝多芬创作《庄严弥撒》时的狂喜),又能跳出来与之保持一定距离,以一种审美的静观态度来进行情感对象化的音响建构,使之既符合情感发展的逻辑又符合美的构建规律。

如果说,在生活体验上升为审美情感的过程中,审美理想、审美态度的作用较为明显,那么在作品的审美情感与审美创造的欲望对象化为音响意象、声音动态的过程中,审美理想指导下的审美趣味、审美判断、审美经验、审美能力则起着重要的作用。

奥涅格在谈到音乐创作时曾指出:"音乐结构必须首先在心里想好,然后把它的主要线条在纸上记下来"。[①] 可见,音响建构过程可分为两个步骤,一是实现于内心听觉的声音动态听觉表象的构思孕育、发展,即内化阶段;二是物态化为乐谱的符号形式或可听的实际音响结构,即外化阶段。

审美情感对象化为声音表象的精神孕育过程,大致有这

---

① 萨姆·摩根斯坦编:《作曲家论音乐》第 251 页,人民音乐出版社 1986 年 10 月第 1 版。

样三种情况：

一是先有大致轮廓的勾勒、总体格式塔的呈现。正如美学家苏珊·朗格在《情感与形式》一书中谈到的："音乐家可能坐在钢琴前弹奏着各种主题，在一个松弛的幻想曲中把它们掺合在一起，直到一个乐思或一个结构从这种遐想的声音中浮现出来，他仿佛忽然听到了整个的音乐形象，没有物理音响的差别，甚至还没有固定的音色，但是整个格式塔毕竟把自己呈现在作曲家的面前，作曲家把它作为乐曲的基本形式来把握。"① 贝多芬也谈到："在器乐曲的创作中，我也总是在心中先有作品的全貌。"②

二是从点到面的扩展，以头脑中浮现的动机、乐思为基点，逐步发展为大规模的结构。海顿曾说到自己的这种创作方式："一旦抓住一个念头，我就竭尽全力把它展开，并使其与艺术原则保持一致。"③莫扎特也曾说过这样的经验，当他抓住一个乐思，不久其他的乐汇就能聚合在一起。

三是整体布局与小规模建构双向活动，正如柯克分析音乐传达过程几个阶段时提到的：一方面，作曲家运用他头脑中储存的知识去建造形式的能力，在下意识中起作用，勾勒出音乐形式所需要的大致轮廓整体图形，一方面把综合体验中基本的情感流在实际上变形为小规模的音乐形式。

斯罗伯达在所著《音乐的心理——音乐认知心理学》中也谈到这种双向作用："一方面是根据原来创作材料的和声、旋

---

① 苏珊·朗格：《情感与形式》第140页，中国社会科学出版社1986年8月第1版。

② 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》第29页，人民音乐出版社1986年10月第1版。

③ 同上，第12页，

律特点作为继续写作的出发点,另一方面,对于和声及结构的最高设计,规定着整体的变化。"①

无论是哪一种构建方式,我们都可以寻觅到审美意识贯串始终的作用。

首先,在情感的电极与音调的构建两者间寻找最佳接合点。在相应转换形态的过程中,作为表现内涵的审美情感,对创造性想象的展开具有向外的激发力与向内的聚合力。

其次,整体格式塔的构想渗透着作曲家的美学理想与审美趣味。例如当代英国作曲家沃安·威廉斯在作品《塔利斯幻想曲》中,把16世纪作曲家托马斯·塔里斯的一首赞美诗作为乐曲发展的基础,就与他一生致力于表现英国民族精神、推崇宏大、质朴、崇高的美相联系。

再者,在创造性思维的过程中,作曲家的想象所凭借的音调素材积累,决不是单纯的技术性工作。这里既有作曲家审美趣味的指向性,也有审美经验的选择作用。我国作曲家安波对民间音乐的喜爱使他成为鲁艺有名的"小调大王"。威廉斯对英国民族文化的强烈兴趣,使他"投入大量精力认真搜集与研究本国民歌,伊丽莎白和雅各宾时期的音乐以及弥撒曲、经文歌等教堂音乐"。② 这种音乐素材的积累、对民间音乐语汇的熟悉,使他的创作思维以此为基础并形成自己独特的音乐语言风格,具有摆脱外国音乐影响的独立的品格、英国的韵味。同时,在这种积累中,审美经验则指引作曲家在兴趣所向

① 罗小平、黄虹编译:《最新音乐心理学荟萃》第37页,中国文联出版公司1995年10月版。

② 张怀惠等著:《20世纪世界十大音乐家》第3页,新华出版社1993年第1版。

的范围中,分辨美丑,把握形神,汲取精髓。比如匈牙利民族乐派作曲家巴托克就在搜集民歌的过程中,以自己的审美经验强调搜集地道的、未被城市污染的民歌,要掌握"这种音乐的精神",反对仅是曲调加工的手艺操作。施光南亦认为民间音乐的关键在于取其神韵化为自己的语言。他说:"只是猎奇式地把民歌当作音乐主题来发展、变奏是不够的,光熟悉少量的民间音乐形式也难免使自己的音乐语言限在狭小的圈子里。掌握的素材越多,研究得越深,就能逐步融会贯通。"①

作曲家创造性想象展开的轨迹亦与由审美理想形成的审美标准、审美经验形成的审美判断、审美趣味积淀的审美直觉相关。比如,作曲家在运用积累的素材与技巧构建声音动态形式时,是以美的规律来创造,还是让美丑交织来表现自己对世界的感受?这与他们的美学理想相关,并直接影响形态构建的方式。莫扎特就认为:"音乐,即便是在表现最恶劣的事物中,也决不应该刺耳;它必须使听众身心愉快。"② 在他的创造中遵循的是美的法则。反之,如表现主义作曲家勋伯格认为:"艺术是那些自身体验到人类命运的人的困苦的呼喊。"他的音乐要"经常使听众了解到,这个世界并不美丽",③ 因而在表现形式上就采取怪诞、不协和、不悦耳无调性的手法,与作品要表现的那种紧张、绝望、恐怖的气氛相应。

再看,乐思的浮现、展开、连接也离不开审美判断的取舍

① 于延:《施光南的回答——〈我怎样写歌〉读后》,《音乐研究》1992年第1期第97页。

② 萨姆·摩根斯坦编:《作曲家论音乐》第21页,人民音乐出版社1986年10月第1版。

③ 钟子林:《西方现代音乐概述》第81页,人民音乐出版社1991年6月第1版。

与直觉的选择。如前述海顿提到的音乐展开与艺术原则保持一致，这个艺术原则就包括符合作曲家的审美标准与创造法则。至于如何保持一致，则需要体现于直觉中的审美判断来协调。莫蒂默·卡斯谈到的在乐句连接因果关系的判断中亦“包含着作者从前的体验和个人的审美偏爱”。[1] 这种从前的体验既有审美的经验，也有立美创造的经验。审美偏爱则是趣味的问题，都与立美主体的审美意识相关。所以，丽莎指出：“创作过程就是作曲家对最好的音响形式的选择，也就是对最适应于促使作曲家创作这种作品的那些表象与感情的音响形式的选择”。[2] 这种最好的音响形式无论是大结构、小乐句，还是形式动态的组织，都是符合立美主体的审美理想、与美的内涵水乳交融的，而这种选择无论是有意识的或是无意识的，都与其审美感觉的判断有关。

在作曲家的内心听觉表象物化为乐谱符号形式或实际音响动态的第二阶段，立美主体的创造从精神形态转化为物质成品的过程，有的非常迅速、十分顺畅；有的历尽艰辛、路途漫漫；有的内外不一，甚至无法对象化。笔者认为这关系到主体审美意识、审美能力与外化技巧是否协调运动，精神运动与声音建构运动是否达到有组织的状态并且协调一致的问题。

在即兴演奏的表演中，精神创作与物质创作的过程几乎是同一的，心灵孕育的声音表象直接对象化为声音动态，这在专业大师、民间音乐家、爵士乐手的表演中，有难以胜数的生动例子，尽管文化属性不同，但都呈现出自组织的精神运动与

---

① 阿瑞提：《创造的秘密》第 307 页，辽宁人民出版社 1987 年版。

② 卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》第 119 页，上海文艺出版社 1980 年 10 月第 1 版。

音的建构运动的协调一致。

在科普兰称之为灵感型的作曲家的创造中,[①] 精神形态向符号转化的距离就比较短、速度亦比较快。在这类创造中,立美主体乐思泉涌,灵感迭出,笔下的音符飞快地追逐着心中的意象。如海顿、莫扎特作品的声音结构在想象中已充分形成,只是在写作时用笔去捕捉、记录。舒伯特作曲的速度很快,而且毫不费力、很少修改。这种类型的作曲家的审美意识与审美能力、立美技巧三者关系协调一致,均衡发展。在心灵中孕育的声音结构明晰、完整,充分体现其审美理想与观念,而对象化的技巧掌握熟练、自如、灵活,使内外转化的过程迅速、流畅,作品的完成宛如天成、自然无拘,几乎找不到人工雕琢的痕迹。

科普兰谈到的结构型与实验性的作曲家,内外转化的过程则相对较慢,精神向物质过渡的距离相对较远。这种对象化最佳形态寻觅的艰辛,又有以下几种情况:

一是贝多芬那种“语不惊人死不休”的反复锤炼、尽善尽美的追求。正如德彪西在《克罗士先生》一书中谈到:贝多芬在创作第九交响曲末乐章主导思想的“两百多种不同的构思,这表明了他所进行的顽强的钻研和纯粹音乐上的探讨……他希望这个主导思想把它一切可能的发展都包含进去。这个主导思想其本身既是有神奇的美,而从它符合了作者对它的一切期望来说,它也是辉煌的。……主导思想的每一次发展,就是一次新的欢乐,不使人感到疲倦,不使人感到重复,简直如

---

① 科普兰:《怎样欣赏音乐》第 16 页,人民音乐出版社 1984 年 12 月第 1 版。

同一棵树,它的全部叶子同时冒出并开出了奇妙的花朵一样"。[①] 可见,这是贝多芬为了使对象化的形式完美地体现他的美学理想,表现他内心孕育的音乐意象所作的不懈努力。贝多芬自己亦谈到:"我们要逐渐提高准确地表现我们所要表现的,我们内心感觉到的这种能力,这种能力是一切杰出人才所必备的条件。"[②] 这段话是在他完成了许多杰作后,逝世前4年讲的。他不断发展、丰富、深化的审美理想和非凡的审美能力,要极力寻找最准确、最适合的对象化形式,这成了他毕生的追求,并留下了"众里寻他千百度"的佳话。

第二种情况是在作曲家不满足于传统的美学观与表现方式,希望以一种新的审美尺度、趣味来取代以往的观念与方法时,必须经历的过程。在不断的探索与反复试验中,寻求审美观、审美能力与表现技巧的协调。如勋伯格表现主义的美学观,便使他寻找一种新的音乐表现语言来与之适应。他要以不谐和音的解放来传达主体对不协和世界的体验,以无调性的绝望音调来揭示世界的混乱、无序,人类感情的压抑与失落。当三者达到某种程度的协调与统一后,勋伯格又发现无调性导致的声音整体动态结构力的丧失,而产生的新的不协调。经过12年的探索,"经历了多次的失败,终于为音乐结构的一种新方式打下了基础,这种方式似乎适合于取代前调性和声所提供的那些结构上的变异"。[③] 这就是十二音序列创作方法。与勋伯格审美观相应的新的音乐语言是:"它的一切

① 德彪西:《克罗士先生》第22-23页,音乐出版社1963年版。

② 萨姆·摩根斯坦编:《作曲家论音乐》第29页,人民音乐出版社1986年10月第1版。

③ 张怀惠等著:《20世纪世界十大音乐家》第33页,新华出版社1993年第1版。

美丽就在于否定了自身的美丽的幻觉。”①

第三种情况是主体在审美理想上有较高的追求与较强的审美能力。却因物化技巧所限形成的“心有余而力不足”的不协调,或“眼高手低”的局面。反之,亦有技巧一流,而缺乏非凡的审美能力形成的技巧压倒精神创造的不统一。正如比才在评论以下两个作曲家时谈及的:“奥伯这样一位才能很高而想象贫乏的音乐家几乎总能为听众所理解。而具有天赋但竟无才干的柏辽兹几乎永远不能被人理解。”② 且不说比才的评价是否恰当,问题是他看到了这两种不协调的情况。里姆斯基—柯萨科夫亦指出强力集团几位作曲家的创作受技巧不足的限制,影响了对象化的成果:“巴拉基列夫由于缺乏这样的技巧,所以作品写得不多;鲍罗丁写作有困难;居伊写作条理不清;穆索尔斯基的作品混乱而且经常出现一些荒谬的东西。这就是俄罗斯学派的令人十分遗憾的特点。”③

因此,笔者认为这一阶段是立美主体的审美观念、情感能力与立美技巧相互作用、彼此协调的进程,一方面审美观念、能力孕育的精神意象,听觉表象在寻找最合适的符号外化形式与外在的声音动态,另一方面立美技巧的表现力又能使心灵创造的东西在对象化时更准确、更有光彩。三者协调一致、水乳交融时,音乐则完美、自然动人;未能协调时,审美观念与能力在引导着技巧的突破与发展,技巧的欠缺又在限制精神

① 王路:《否定、矛盾与出路－阿多诺对勋伯格十二音音乐的分析》,《中央音乐学院学报》1992年第2期第43页。

② 萨姆·摩根斯坦编:《作曲家论音乐》第131页,人民音乐出版社1986年10月第1版。

③ 同上,第164页。

创造的能力。正如柴可夫斯基指出的："舒曼的一些好作品，他强有力的创作才能的动人流露，都被那种难以理解的不协调——出色的内容与笨拙的配器、声音技巧之间的不协调——冲淡了。"① 若三者的矛盾得以解决，获得更高层次的和谐统一，则主体的创造会有新的飞跃与质变。这种内外转化的方式会因人而异、因曲而异，因时而异，呈现出多样性与多元化。

修改是作品定型前的最后一个环节。不少作曲家的作品草稿几乎等于定稿，修改很少。如莫扎特、海顿等作曲家的一部分草图已具成品质量。但有些作曲家花费不少精力与时间反复推敲作品的细节，使之更完美。丽莎在《论音乐的特殊性》中谈到："肖邦的《b小调奏鸣曲》是经作者做了十几次的修改之后才获得现在这个面貌的。同样，巴赫的《马太受难曲》的修改一直持续了十几年……为什么？大概是因为作曲家感到他所采用的形式不能与他期望在作品中表现的内容相适应，感到如果将音响形式加以改变，他的基本内容就可以得到更好的体现。"② 可见，修改的目的与审美的目的是一致的。一方面要让音响动态更好地体现审美情感的动态和幻想力创造的意象，使之符合主体的审美理想，另一方面要符合美的创造规律，让局部与整体协调，前后的连接天衣无缝，与主体的形式美感相适应。

在修改的过程中，立美主体既要采取静观的审美态度，以理性的分析来处理激情的产物，使之合目的性、合规律性，经

---

① 柴可夫斯基：《论音乐与音乐家》第19页，人民音乐出版社1981年版。
② 卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》第118页，上海文艺出版社1980年10月第1版。

得起严格的推敲，即柴可夫斯基所讲的："凡是感情冲动所写出来的作品，必须精密地去处理它，把它修正、把它增补，顶重要的是把它压缩来适应格式的需要……过去我是很大意的，我不曾知道对初稿作精密的考验有着极端的重要性，因为这个缘故，接上来的插曲便很松懈地凑在一起。"① 理查·施特劳斯也要求自己对作品要"通过逐步的修改成为经得起自己对它的最严厉审核的最终形式"，② 又要通过所积淀的丰富审美经验与判断的直觉对作品的动机、主题、结构进行选择、取舍、提炼。正如O.扬指出的："我有幸翻阅了贝多芬的许多册手稿，我不知道有什么地方可以不承认他所选择的是真正最美的。"弗里德林德尔也认为："在贝多芬那里，可以异常有趣地看到他那值得称赞的艺术直觉如何从大量草稿中终于准确无误地挑出了陈述最佳的东西。"③音乐心理学家斯罗伯达在分析了贝多芬《第三奏鸣曲》时的草稿与定稿的区别时，认为贝多芬在定稿中第一乐句后，放弃了严格的4小节乐句的计划，后面3个乐句都是6小节，以不对称的陈述使第一部分的音乐更新颖。可见，审美意识在修改这一环节中，具有相当重要的作用。

需要说明的是，笔者认为，立美的音乐创造，是人类审美意识的自组织运动外化为自组织的音响建构的运动。美国哲学家埃里克·詹奇在《自组织的宇宙观》一书中指出："自组织是动力学原理，它是构成了生物的、经济的、社会的和文化的

---

① 柴可夫斯基：《论音乐创作》第172页，人民音乐出版社1984年版。

② 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》第185页，人民音乐出版社1986年10月第1版。

③ 捷尼索夫：《论作曲的过程》，《中国音乐》1984年第2期第88页。

结构的丰富多彩的形式世界的基础。"[①]自组织动力结构的自我调节、自我更新、自我建构的特性，同样体现在音乐艺术的创造规律上。黑格尔指出："音乐的基本任务不在于反映出客观事物而在于反映出最内在的自我，按照它的最深刻的主体性和观念性的灵魂进行自运动的性质和方式。"[②] 这里既谈到了音乐与主体精神运动相关的性质，也谈到了这种运动的自组织特性。柴可夫斯基描述自己的音乐创作状态时也说到："有时我满怀兴趣地感觉到，在我头脑里划归音乐的那一部位中正在不断自动地进行工作，尽管我当时在交谈和会客。有时这是一种准备工作，也就是对计划中的某一乐段处理声部进行的细节；有时则是一种崭新的、独立的乐思，得将它牢记脑中。"[③] 斯罗伯达也谈到作曲家"有时选择有潜在性的主题类型，差不多是自动的"。[④]

这几段论述，更具体地涉及到音乐创造那种自组织的方式与其中自我构建、自我更新、调节的特点。美国音乐学家伦纳德·迈耶尔在《音乐的情感与意义》一书中提到"趋向"与"模式感应"的问题，认为"当它被激活起来时，则以一种自动的方式起作用或趋向于起作用"。用于研究音乐的趋向时，则"包括所有自动的反应模式，无论是天生的，还是学习来的"。[⑤] 笔者认为，这种自动的模式感应同样出现于音乐创造过程。

---

① 埃里克·詹奇：《自组织的宇宙观》第26页，中国社会科学出版社1992年版。

② 黑格尔：《美学》第三卷上册第332页，商务印书馆1979年版。

③ 柴可夫斯基：《论音乐创作》第168页，人民音乐出版社1984年版。

④ 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第37页，中国文联出版公司1995年10月版。

⑤ 伦纳德·迈耶尔：《音乐的情感与意义》第40页，北京大学出版社1991年版。

作曲家通过审美经验积累的各种音响结构形态，一旦进入创造的激活状态时，会自动地运转，这时主体主要处于无意识状态，当趋向被抑制、期待自我更新时，又会上升到意识层面进行调节。

由此可见，音乐创造是自组织的精神运动与声音建构运动的有机统一。审美意识作为一种内在驱动力，促使声音的建构与之协调一致。在声音建构的运动中，自动调节、组织、更新常以模式的结构动态地进行，愈是主体熟悉的模式则愈呈自动化的无意识状态，在需要掌握新模式或对旧模式进行较大的更新、改造时，这种调节与重建则应在意识层面上充分调动主体的审美想象力、理解力、领悟力进行综合构建。

(3)审美意识与创造风格

立美主体的审美意识与审美理想，是音响建构对象化的方向、目标，审美情感与审美体验，是对象化的内涵、音响动态发展的核心。审美能力及工艺层面的技巧是内在孕育、外在转化的必具条件，审美趣味则渗透在对象化的全过程，上与美学理想相接，下与审美能力相融，形成创造的心理定势。

主体的审美意识可以作为一种重要的个性特征，凝结在创造风格上，使其具有与众不同的独立品格。我们在许多名家的作品中都可以看到这一点。如巴赫追求的自由、和谐的美学理想与其乐曲结构的原则是一致的："各个声部都很开明，它们有自我约束的力量——为了整体的利益自动限制个体的自由。那就是我的启示。没有哪一个固执的旋律可以独裁统治，也没有哪一种不受约束的音响可以耍无政府主义。不——是两者之间的一种微妙的平衡——一种开明的自由。"巴赫赋格的旋律既有横的发展的充分自由，又有纵向结合的

完美和谐的建筑美，完全体现了他“想向世界展示一个新的、美丽的社会结构”① 的希望。门德尔松欣赏的古典主义与浪漫主义相结合、情感与理智均衡统一的美学原则，亦使他的作品既有浪漫主义风格的幻想色彩、诗情画意，又有古典主义的理性光辉与完美形式。

笔者认为，审美意识在立美主体风格的形成中有至关重要的作用。审美理想与趣味可以推动主体追求与之相应的风格，创造出体现这种风格的作品。如钢琴诗人肖邦并没有接受朋友的建议去写歌剧与交响曲，以便向一个持疑问态度的世界确证他的才能，而是以自己的才华赐与钢琴灵魂与生命，使钢琴艺术在他的手中升华到诗的意境。欣赏者在他的作品中也的确感受到每一个音符都是作者敏感心灵的倾诉、微妙情绪的显露，那奔腾激情挥洒的线条、无拘幻想浮现的织体，时而勾勒出水墨画般清淡的景致，时而吟涌出难以抑制的独白、时而跳跃着民间节日的欢腾，把人引向诗意盎然的境界。

再如，冼星海对雄伟、壮阔、崇高艺术的喜爱，使他求学于巴黎时，特别注意导师杜卡作品中那种强劲的“力”，希望把这种“力”移植到中国的乐坛。在研究聂耳歌曲时，他也极其赞赏其风格的雄亮，从而在自己的创造实践上形成宏伟的气势与雄劲、豪放的风格，写出体现中华民族精神美，“完满地表现了中国人民雄浑豪壮英勇不屈的伟大性格与伟大情感”② 的《黄河大合唱》等一系列壮美的作品。

---

① 亨利·托马斯等著：《外国名音乐家传》第 9 页，陕西人民出版社 1984 年版。

② 安波：《星海同志永远在指导与鼓舞我们》，《永生的海燕 - 聂耳、冼星海纪念文集》第 277 页，人民音乐出版社 1987 年版。

主体的审美经验与审美能力又能够促进主体创造风格的完善、成熟，达到炉火纯青的高度。如我国作曲家金湘谈创作歌剧《原野》的体会，可充分体现审美意识对其风格形成与发展的作用。金湘认为当代歌剧音乐的美学标准应是“传统的继承与当代审美意识相结合”、“追求创新与作曲家坐标的选择相结合”、“形式美的追求与人的情感之表达、戏剧真实的追求相结合”这一“三结合”的美学原则，指引他在创作时能从当代审美意识的高度、历史发展的深度，重新审视《原野》的内容，确立了人性的扼杀—反扼杀，生命的扭曲—反扭曲这一主题，并调动了自己丰富的审美经验，汲取有助于情感表现的各种技法，“在风格把握上，凡是表现人性的被扭曲、大自然的变形……多采用近现代技法”；“凡是表现人性的复苏、大自然的本色美……等等，则多用浪漫主义、印象主义的技法”；“凡是大段唱腔（咏叹调、宣叙调等等）多用整块的、旋律感强的、调性相对明确的手法；凡是朦胧的场景、戏剧性的段落以及宣叙调、韵白、说白之类的段落，则采用结构模糊、旋律感弱、尖锐音强的多层结合等手法”。[1] 以“风格复调”的结合来揭示压抑在底层的纯真的人性之美与被扭曲的外界的怪异之美的巨大反差，内外冲击，形成了独特而鲜明的音乐风格。

审美观念的变化，也会影响风格的变化，新风格往往诞生于新美学理想。我国作曲家朱践耳就谈到他 1981 年在贵州黎平县的山村，欣赏了当地侗族的芦笙比赛，几个队同时吹奏时由多调性重叠形成的尖锐的平行的大音块，气势雄壮，使他

---

① 金湘：《作曲家的困惑》第 68 页、第 118－120 页，中国文联出版公司 1991 年 8 月第一版。

大吃一惊，“想不到在这偏僻的山沟里，居然听到了西方现代派音乐的音响”。另外，他在侗寨还发现，侗族大歌的五声音阶曲调配上三度和声的和谐、悦耳，琵琶歌非纯律、非平均律的微分音，这样三种风格的音乐并存，所显示的侗族人民审美观的多样、兼容与丰富，使他认识到中国民间音乐中有不少因素原来与现代西方技法不谋而合。他“找到了中西音乐文化的结合点”，对形成他更丰富更有兼容性的美学观也有启迪。在这种新的美学理想影响下，创作出《黔岭素描》中《赛芦笙》那样的多调性、多音色、多节奏、多旋律重叠、交织的作品等。在风格上，变得更有“民族性、现代性，更贴近生活”。[①]

三、无意识在音乐创作中的作用

无意识亦即是下意识、潜意识，都是指意识阈限下的心理活动。心理学家赫尔巴特提出了“意识阈”的概念，以此来区别与划分意识与无意识的活动。他以为意识不是全部心理生活，是在意识阈限下，称为无意识的活动。“一个观念若要由一个完全被抑制的状态进入一个现实观念的状态，便须跨过一道界线，这些界线便为意识阈。”[②]

以弗洛依德为代表的精神分析学派，把无意识的活动作为主要的研究对象，并把无意识与人的原始冲动、本能及欲望相联系。他认为人的本能需要受到意识的压抑被排斥到意识阈下，但并未消失，仍在积极活动，寻求发泄。这种本能冲动

① 朱践耳：《生活启示录》，《中国音乐学》1991年第1期第4页、第6页。
② 车文博：《意识与无意识》，辽宁人民出版社1987年版第5页。

暗中支配意识，成为人的心理活动的强大力量。他的学说扩大了心理学探索的范围，由外向内进入人类深层的心理结构的研究，这是值得肯定的。但其中非理性主义的倾向，泛性论的主张，以及对无意识作用不适当的夸大，都是我们不能赞同的。

前苏联心理学家罗坚别尔格提出了与弗洛依德大相径庭的理论。他认为无意识是人类大脑高度发达的产物，越是智力充分发展的人，潜意识就越丰富。这种潜意识过于复杂、发散，难以纳入常规的思维结构，难以用言语表达，因而难以进入清晰的意识状态。这种潜意识理论提供了直觉与创作的基础。

我国的心理学家对无意识的问题也进行了有价值的探讨。车文博教授认为，无意识是主体对客体所未被意识到的心理活动的总和。它是主体对客体一种不知不觉的认识功能与体验功能。无意识的生理机制是"未被意识的定势、条件反射和高级神经活动，是大脑皮层较弱的兴奋部位、没有同第二信号系统的语词明显联系起来的活动，是人的大脑两半球的不同功能、主要是右半球非言语思维的产物"。[①]

根据中外心理学家不同角度的研究，我们可以看到，无意识是人们意识阈限下一切心理活动，它既包括被压抑的人类本能需求，也包括未被意识到的无意感知、记忆、想象与体验等心理因素。它有不同于意识系统的构建规律与有序运动。当代心理学通过科学实验已证实无意识活动的客观存在。意识与无意识构成人的全部心理活动，对立统一的双方具有相

---

① 车文博:《意识与无意识》，第 49 页，辽宁人民出版社 1987 年版。

辅相成、彼此转化的特点。“无意识是意识产生的基础和转化的对象。而意识又是无意识发展的结果和最高的调节者。”①

无意识在音乐创作中的作用有以下几点：

1. 无意识储存的大量信息是创造活动取之不竭的源泉

康德认为：无意识是人的精神世界的“半个世界”。② 无意识储存着作曲家积累的丰富信息，这一部分是作曲家通过有意识积累的视觉表象与听觉表象进入阈下，成为无意识的储存信息；另一部分是通过无意注意、无意感知与记忆积淀而成。这些信息一旦符合某种合适的组织形式与表现结构的要求，便可提供给意识选择、运用，纳入创造的活动中；或者，当意识寻求的观念与它和谐时，又会被吸引进入阈限之中。如亨德尔写了一些旋律之后，并不立刻运用，却让它们在自己的脑海里保存若干时间，渗入到无意识中，一直到最适于应用时，才让它们在意识层面涌现。其实，这些旋律一直在寻找适当的时机与适当的载体，机遇一到自然水到渠成了。

2、无意识活动的创造性与能动性

无意识活动中的表象运动、联想和想象活动，在意识和理性的约束之外，具有更自由、更丰富的形态，情感的支配力更强烈、突出，因而更具有创造性与能动性。并且这种心理活动亦是有序的自组织活动和有规律的运动，可以与意识活动的创造相协调。当储存在无意识领域中的联想、想象与情感体验的动态形式，被外在的刺激信息激活，产生与创造表现相对应的活动时，就会与意识领域的活动形成共振，并进入意识阈

① 车文博：《意识与无意识》，第57页，辽宁人民出版社1987年版。
② 同上，第49页。

限，由潜能转化为显能。

3、无意识的审美直觉在创造中的鉴别与选择作用

作曲家有意识的追求、探索常常由他们无意识中的审美直觉来鉴别和选择。当表现形式的追求与这种感觉完全吻合时，就涌现了符合美感的乐思。而这种寻找过程中的取舍，并不是通过有意识的判断，而是全凭直觉的感受。正如前苏联作曲家捷尼索夫谈到的："想象力不断向我们提供新的组合，而我们（常常下意识地）把它们加以比较，并在心里加以分类。有用的组合就变成了草稿，无用的，稍加思索之后就抛弃了。"[①]

4、无意识在创造中的自动调节

当作曲家的技巧、技能达到挥洒自如的境界，规律的运用达到自由无拘的程度时，会出现自动化的操作程序，从而进入不受意识控制的无意识自动调节状态。如柴可夫斯基就曾经描述过这种状况："有时，我满心好奇地看着这一种创造的急流，不管我当时可能还在作着的任何谈话，不管当时和我在一起的人们，自动地走进我脑海里划给音乐的部位。有时这是对于手边已经在计划的小作品的润饰和旋律的详细发展，有时又会有全新的，从来没有过的音乐思考出现，这我得勉力把它留在我的记忆里。它究竟打从哪里出来，这是一种神秘呢。"[②] 在此，他一方面指出这种创造的无意识状态与意识的交替、并存，又谈到它的自动、有序的调节功能。

---

① 捷尼索夫：《论作曲的过程》，《中国音乐》1984年第2期第88页。

② 《柴可夫斯基与梅克夫人通讯集——我的音乐生活》第148页，人民音乐出版社1982年版。

四、行为方式与音乐创作

1. 社会生活的操作行为对音乐创作的影响

(1)生产方式、劳动行为对民歌形态的影响

源于生活的民歌，若产生于不同的生活环境、不同的生产方式与劳动操作行为，产生于不同的生产发展阶段，在音乐形态上就一定会存在着差异。这是由于生活的动态在转化为音乐的形态时，两者在动力结构上、在韵律的起伏与张弛上有着内在的联系。如蒙族的长、短调民歌的不同形态，长调的悠长、自由，散板节律，短调的结构紧凑、曲调短小、节奏整齐，就和不同的生产方式有关。长调产生在从事畜牧业生产劳动，以流动的游牧生活为主的大兴安岭等地区；短调则流行于从事农业生产的区域[①] 再看长调类民歌的"呼唤性的、高亢嘹亮的"曲首音调，就可能与"牧人或猎人在旷野、山林中的呼唤声有关"。[②]同属多声部行船号子中的摇橹号子，因劳动操作的动态不同，音乐的形态也不同。摇橹号子中的和部的固定音型与"一推一拉、强弱有致的摇橹动作"就相关。[③]

产生于不同的生产发展阶段的民歌，也因生产发展的程度的不一，而有所区别。如："多声部的《田歌》、《舂米歌》等，只能是在氏族社会后期农业生产得到较高发展程度之后的产物；各种多声部的《船夫号子》，更是须在生产力较为发达，并

---

① 杜亚雄：《中国少数民族音乐概论》第 193 - 194 页，人民音乐出版社 1992 年版。
② 同上，第 71 页。
③ 樊祖荫：《中国多声部民歌概论》第 53 页，人民音乐出版社 1994 年版。

出现了贸易和内河航行之后才能产生，而决不能在此之前。”①

(2)言语操作行为对音乐形态创造的影响

匈牙利音乐家柯达伊指出：“每一种语言都有它自己固有的音色、速度、节奏和旋律，总之有它自己的音乐。”②我国音乐学家杨荫浏也认为：“语言字调的高低升降影响着音乐旋律的高低升降，语言的句逗影响着音乐的节奏。”“语言所用的音影响着音乐上的音阶形式。”“语言的风格影响着音乐的风格。”③ 言语结构与形态的差异、操作上的差异都会对音乐形态的创造有一定的影响。如俄罗斯语言中五音节韵律与音乐创作中五拍子和五音动机的运用就有直接联系。满语单词的重音常放在最后一个音节上，“所以在散板和有板两类节拍中，都经常出现前短后长或前紧后松的节奏型”。④ 中国东西部裕固语的差异也影响到与之相关的音乐形态。西部裕固语的单词重音多在最后一个音节上，音乐节奏也以前短后长的节奏型最为多见。东部裕固语中，不少单词的第一个元音是长元音，为了突出长元音，民歌节奏的划分原则基本是前长后短。⑤汉藏语系的声调对音腔的形成有一定的影响，音腔的渐变过程所具有的线性的美，使音阶的动态由一个个腔联接起来，而不是一个个孤立的点。⑥

2. 音乐活动中的操作行为对音乐创作的影响

---

① 樊祖荫：《中国多声部民歌概论》第 19 页，人民音乐出版社 1994 年版。
② 萨波奇·本采：《旋律史》第 221 页，人民音乐出版社 1983 年版。
③ 杨荫浏：《语言与音乐》第 87 页，人民音乐出版社 1983 年版。
④ 杜亚雄：《少数民族音乐概论》第 244－245 页，人民音乐出版社 1992 年版。
⑤ 同上，第 82—83 页，
⑥ 同上，第 393 页。

声乐与器乐的表演法的不同，人声和每一种乐器的特有表现力与限制，都使创作者在创作时，首先必须考虑它们存在的差异，既要充分发挥它们的表现技巧，又不能超越其技术上的局限。比如，作曲家要掌握人声的不同声部、器乐的每一种乐器在音域、音色、演奏与演唱技法上的特点，才能使之扬长避短、运用得当。正如柏辽兹谈到的，许多卓越的作曲家“对许多乐器的音域仍然不甚了解……因此，即使在最现代的总谱里和在古老的总谱里一样，你也可以注意到，作者十分慎重，只用乐器的中音区。避免使用音阶两头的极端音。”[①] 这样就大大限制了其表现力的充分发挥。也无法在配器的色彩上有更大的创造。贝多芬也认为自己对声乐表演法的熟悉程度远不如器乐：“我懂得器乐演奏者的能力，他们几乎能演奏任何音乐，但是对待声乐作品，我就必须不断地问自己：这样写能唱得出来吗？”[②] 对声乐与器乐不同程度的了解，使他的创作更多选择器乐形式，后者的成就也远胜于前者。

创作者还要了解声乐与器乐在表演法上存在的矛盾。当两者相结合的时候，如何使之协调。比如在声音振动频率上的差异，节奏与呼吸感觉上的不同，声乐字正腔圆的运腔与器乐节拍抑扬起伏的韵律之区别等。韦伯谈及歌剧创作时曾指出：“对所有的人来说，最困难的问题就是如何在一首乐曲的节奏运动中把嗓音和乐器结合得浑然一体，而使乐器支持并增强嗓音的表情；因为嗓音和乐器就其本质来说是相互矛盾的。由于呼吸和咬字的关系，歌唱时要求小节中有一定的起

---

① 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》第 49 页，人民音乐出版社 1986 年 10 月第 1 版。

② 同上，第 31 页。

伏,就像波浪有规律地冲击着海滩一样。乐器(特别是弦乐器)则把时间分成截然分明的部分,仿佛钟摆的摆动那样。表情的真实要求这些大不相同的特点互相融合。"[1] 韦伯指出以情为轴的协调是一种基本原则。当然,还有形态、意态等其他层次的协调。创作者应对声乐表演法、各种器乐的表演法操作上的矛盾有足够的思想准备。否则,在碰到问题时,就会显得被动甚至一筹莫展。

值得注意的是声乐与器乐的互相渗透对音乐创作的影响,以及因此而产生的创新与突破。如歌曲之王舒伯特"把自己在歌曲创作中取得的成果运用到交响乐的创作中来,形成了自己独特的交响乐风格——抒情性与戏剧性相结合的风格,并揭开了浪漫派交响音乐创作的新篇章"。[2] 苏联音乐史学家 A·索洛甫磋夫在《肖邦的创作》中谈到:肖邦在歌剧中和波兰民歌里,找到了钢琴创作的"声乐性器乐"的源泉,形成了自己特有的声乐性与器乐性交织、融合的"钢琴花腔"。在他的乐曲中有许多旋律是歌曲的音调自由地转为器乐的音调,器乐的旋律自然地从歌唱性的曲调中引申出来,而歌曲性的旋律在变奏时则常常带有器乐的色彩。苏联作曲家格里埃尔的《声乐协奏曲》,把人声作为最具表现力的乐器来运用,让美声的抒情性与戏剧性的交融、花腔的技巧在器乐的大型体裁中获得淋漓尽致的发挥。

3. 立美主体在创作中的行为差异对音乐形态的影响

---

① 萨姆·摩根斯坦编的《作曲家论音乐》,第 41 页,人民音乐出版社 1986 年 10 月第 1 版。

② 韩建分:《无限的痛苦在折磨着我——奥地利作曲家舒伯特生平与作品》,第 57 页－58 页。

立美主体的创作行为因专业创作与民间创作的区别、即兴创作与乐谱符号形式的创作的不同形成差异。在专业创作中也有各种不同类型的操作行为。这些都对音乐创作的不同形态产生影响。我们在研究音乐立美创造的规律时,也必须予以重视。

(1)专业创作与民间群体创作的比较

笔者认为专业个体创作与民间创作有以下几个方面的区别:

首先,专业创作具有更鲜明的个性特点,民间创作则带有较明显的地域特色。这是因为专业创作大多为立美个体的创造,群体的审美意识更多地通过个体的审美心理结构的积淀来体现,出色的专业创作必然具有较强的个人风格。民间创作多为群体的创造,在一定的地区、一定的时期传播,较集中地反映特定地域与时期的审美意识与人民的音乐趣味、审美倾向,会具有该地区典型的风格特征。

其次,在专业创作中,一度创作与二度创作有明显的区别,尽管二度创作可在一度创作的基础上进行丰富的再创造,二度创作却不能使一度创作的性质产生根本的变化。在民间创作中,一、二度创作并无严格的界线。民歌在传唱过程中,众多的演唱者也是创作者,他们根据情感表达的需要,以声达意的目的,通过群体的“多重改造”、反复锤炼,使声与情、词与曲、曲与唱珠联璧合、浑然一体。

再者,专业创作与民间创作的追求也不同。作曲家的作品有较高的专业技巧与水平,他们不仅继承了前人的专业音乐创作传统,也希望自己能对这一传统的发展和革新作出贡献。他们不仅要求自己的作品有社会价值,也希望它具有艺

术价值。民间创作者对民歌艺术价值的追求，不在于高超的技巧，而在于旋律的动听、歌词的贴切。作曲家的创作可以超前、可以不太顾及即时的表演效果。但民歌的创作却希望接受者有反映、在群众中能传播。只有创作者自己欣赏的作品是无法在民间流传，并且缺乏生命力的。

在专业创作中，不同的操作类型对创作也有直接的影响。这个问题在前面已有所涉及。有的理论家认为创作的类型可分为“直观型”与“构成型”两大类。莫扎特和勃鲁克纳属于前者，贝多芬、巴赫与勃拉姆斯是后者。巴雷认为创作的类型可分为“劳作型”和“灵感型”。贝多芬、巴赫、格鲁克等属于第一种，莫扎特、舒伯特、沃尔夫等是第二类。① 直观型与灵感型的创造者，具有很强的直觉感受力与把握力。精神意象转化为物化形式速度快、并有一气呵成之势，音乐的形态多呈自然天成、毫无雕琢之感。“主题特性控制最后结构”多于整体结构的观念控制主题发展的过程。② 构成型与劳作型的作曲家理性的分析力、逻辑的思维力较强。精神形式转化为物质形式的过程具有反复性与多次性的特点。音乐的形态在结构上严谨、精密，在音乐发展上具有数理逻辑的美，无论大结构还是小细节都经得起推敲。以结构的观念控制主题的发展为主。

(2)乐谱符号形式的创作与即兴创作的区别

关于乐谱符号形式的创作与即兴创作的区别，有以下三个方面：

其一、两者的 一、二度创作关系不同。前者是一度创作，

---

① 野村良雄：《音乐美学》第112页，人民音乐出版社1991年版。

② 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第36页，中国文联出版公司1995年10月版。

有固定的符号形式的文本。后者是一、二度创作合一,每一次的创作都可以因人、因时、因地而异。只有约定俗成的模式和程序,没有固定不变的乐谱。

其二、在乐谱写作过程中,作曲家总是选择最佳的音乐形态,总要考虑上下结构的连接。他可以在反复比较中确定最理想的表现形式。即兴创作的操作,则要求快速、流畅,在创作中总是选择最先出现的发展方法,尽管这不是最好的方法。连接快、思路通、音乐形态畅顺才是最重要的。

其三、乐谱创作与即兴创作都要求结构的把握能力,前者侧重于大结构的整体统一、细节的丰富变化以及两者的协调。后者在把握基本结构的基础上,要求在可变段落的自由发挥与应变能力。

值得注意的是在不同的音乐文化传统中,即兴创作所依据的模式与操作的方式、变化和发展的手法差别是比较大的。接受欧洲音乐传统教育的音乐家未必能胜任爵士音乐的即兴演奏, 钢琴家大卫·苏德拿曾在书中介绍了他学习爵士乐即兴演奏的过程,直至学习的第三年, 他才真正达到在创造上自由无拘的地步。[①]

第二节 音乐表演

一、音乐存在的活化机制

音乐表演是音乐存在的活化机制。无论在何种音乐行为

① 罗小平、黄虹编译:《最新音乐心理学荟萃》第 40 - 41 页,中国文联出版公司 1995 年 10 月版。

方式中，音乐表演都使整个音乐活动处于激活状态。在记谱法产生之前，音乐的传播主要是靠口传心授这一行为方式，在创作、表演活动中发生作用，甚至在很多时候，在一种自娱性即兴演奏中，表演行为的完成，同时也是创作行为与接受行为的完成。在记谱法产生之后，或者在一度、二度创作已产生明显分工的音乐活动中，音乐表演经常作为中介结构，在音乐活动诸环节中，具有连结作品的创作与接受的重要作用。笔者在此着重探讨表演作为中介环节的正、负功能、活化机制，尤其是在作曲家审美意识传达中的作用。

首先，作曲家写成乐谱形式的作品虽然内涵着立美主体的审美情感、想象、体验，并将这些抽象为符号的形式记录下来，但无论多详尽的乐谱，都无法非常精确地记录事物运动的内在精神、非常确切地体现人类感情运动的细致变化、以及感情性质与感情色彩的微妙差异，符号难以完全展现作曲家生动的精神创造。正如亨利·伍德谈到的"乐谱上的标记无论怎样详细也不可能每个细节都精确，没有什么方法和记号能够准确记下作曲家心里的东西"。[1]乐谱潜藏的东西需要挖掘，无法记录的东西需要补充与丰富，其结构的开放性质、未完成状态需要表演再创造的发展与完善，这些恰恰为表演的再创造提供了广阔的天地。

其次，表演具有赋予作品生命的活化机制。正如小提琴家梅纽因所指出的："演奏家的任务是什么？他处在作曲家和听众之间，把活的因素传给写在谱表上干巴巴的音符，把它们

① 亨利·伍德：《论指挥》，人民音乐出版社，1984 年版，第 21 页。

的生活脉动恢复起来。"[1] 表演的活化机制一方面体现在使符号形式转化为活生生的声音动态,使欣赏者感受到具体可感的听觉意象,另一方面表现在优秀作品都是经过一代代的演奏家们不断地传播(也依靠录音手段),才使之得到保存、并在社会音乐生活中有持久的生命力。从这个角度来看,音乐作品的发展史就是作品的演奏史,每一次演奏的再创造都是音乐作品生命存在与发展的一部分。反之,有些杰作被演奏家忽略而渐渐失去影响,成了保存于博物馆的档案,在演奏家的挖掘、整理后,才得以复活。美国小提琴家考夫曼使维瓦尔第的8首遗失的协奏曲在音乐会上重放光芒,李赫特尔救活了舒伯特的一些被遗忘的优美的奏鸣曲就是明证。

下面再看看表演作为中介结构对作品与欣赏的正负功能。

表演既可以从正面、从积极的角度介绍某一作品并扩大其影响,检验、补充、丰富作品的表现力,强化作者的审美意识与提高作品的审美价值。亦会从负面、消极的角度对作品进行错误的阐释、歪曲的处理,以至于影响主体审美意识的传达,削弱作品的审美价值。

首先,表演可使作品得到介绍、传播、完善,获得长久的生命力。法国长笛演奏家朗帕尔经常在自己独奏会上介绍鲜为人知的作品,使之获得听众的欣赏。我国指挥家黄贻钧不仅通过自己的指挥艺术向全国听众介绍了大量的外国管弦乐作品,中国作曲家冼星海、丁善德、王云阶、朱践耳、刘敦南的某些作品也是由他第一个向听众介绍的。门德尔松《e 小调小

---

[1] 《梅纽因论音乐》,《外国音乐参考资料》1980年第(2)期 第37页。

提琴协奏曲》的成功,与著名小提琴家达维德的积极参与分不开。柴可夫斯基在创作《D大调小提琴协奏曲》时,小提琴家科切克随时试奏,使作曲家能反复检验作品的效果,吸取演奏家的意见进行修改,在作品完成后,由小提琴家布罗德斯基首演。在排练中,小提琴家也在征得作曲家同意的基础上,对个别效果不理想的细节进行删改,使协奏曲更完美。这两首协奏曲成为音乐宝库中的精品,演奏家功不可没。

其次,成功的再创造不仅可以准确揭示作品的魅力,还可以使之更鲜明、更完美,具有独特新鲜的感染力。前苏联音乐理论家谢罗夫就谈到:"伟大的表演家的巨大秘密是他们用自己的天才的力量,从内部来光辉地阐明他们所表演的作品,并把自己的心灵所感觉到的整个新境界放入作品里,但是仍然非常客观。"[①] 演奏、演唱家对作品的补充、丰富,一方面在于强化作品的积极因素,突出内涵中的审美意识与进步倾向、强调表现形式中的美的创造。苏联音乐评论家阿列克塞耶夫谈到本国演奏家在演奏巴赫作品时,就"力求揭示巴赫的创作中最好的特点,它的现实主义、人民性、人道主义"。[②] 托斯卡尼尼的传记作者提到:"托斯卡尼尼的伟大便在于他能极其忠实地把原作的意境传给听众——甚至比原作者还要深刻"。[③] 法国作曲家拉威尔在谈到演奏家对自己原先并不满意的作品

---

① 京兹布尔格:《别林斯基与表演艺术的美学问题》,见京兹布尔格、索洛甫磋夫编的《论音乐表演艺术》第25页,音乐出版社1959年版。

② 阿列克谢耶夫:《论风格表演问题》,见京兹布尔格:《别林斯基与表演艺术的美学问题》,京兹布尔格、索洛甫磋夫编的《论音乐表演艺术》第201页,音乐出版社1959年版。

③ 朱塞佩·塔罗齐:《音乐是不会死亡的－托斯卡尼尼的生平和指挥活动》第138页。人民音乐出版社1985年版。

的再创造功劳时认为:“这部不完整、无创造性的作品的成功,我想主要应归功于卓越的演奏”。[①]

表演家的再创造还在于深入挖掘作品表现的丰富性、多样性、潜在性,使前人未能意识到的审美价值获得展现,使作曲家本人未充分注意到的美的因素体现得更鲜明。巴赫就谈到:“如果让一个洞察力灵敏的、知道什么是成功的演奏的人演奏这些作品,作曲者就会惊讶地发现他的音乐中竟会有以前他不知道的、不敢相信的东西。实际上,出色的演奏甚至能提高中等水平作品的水平并使之受到人们的赞赏”。[②] 人们评论俄国大提琴家达维多夫在演奏库兹涅佐夫的《摇篮曲》或居伊的《如歌》等乐曲时指出:“达维多夫用他的演奏再创作了这些优美的乐曲,在这些乐曲中注入生命和灵魂;任何人,也许就连这些乐曲的作者本人在内都不能想象出达维多夫在这些乐曲中用他的演奏揭示出像这样的优美和生命来”。[③] 完美的二度创作提高了作品的美学价值,并通过不同时期、民族、个性的艺术家们的各具特色的创造,使之显示出不同的光彩与魅力,令欣赏者获得各具特色的丰富的美的享受。

此外,表演艺术家技巧的高度发展,可以展现各种乐器内在发展的可能性,音乐表现力的潜在性,它将使作曲家不断提高创作器乐曲的水平,促进器乐曲创作的发展。反之,拙劣的表演,不仅会影响作品的审美特质,歪曲作品的内涵,丑化其形态,还会令作品面目全非。指挥家亨利·伍德谈到儿时在伯

---

① 萨姆摩斯坦:《作曲家论音乐》第 212 页,人民音乐出版社 1985 年版。
② 同上,第 6 页。
③ 京兹布尔格:《别林斯基与表演艺术的美学问题》,见京兹布尔格、索洛甫磋夫编的《论音乐表演艺术》第 26 页,音乐出版社 1959 年版。

明翰音乐节欣赏巴赫的《马太受难曲》的印象，遗憾地说："4小时枯燥无味的表演，使这部不朽的作品像墓地似地沉闷"！[①] 斯特拉文斯基也十分忧虑地指出：作曲家"每当他的作品被演奏就冒一次可怕的危险"。坏的阐释者"费尽心思地把作品的精华弄得支离破碎而错把精力集中于一个"极弱"的研究，却太不注意演出中的惊人错误"。[②]柏辽兹也认为："一名缺乏灵魂的歌手会使最杰出的作曲家的作品效果显得呆板，甚至滑稽……也可能把作品唱死……"[③] 普罗科菲耶夫在谈到自己某次演出时，调侃道："在演奏第三协奏曲以后返场时，我弹了米雅斯科夫斯基的《奇念》，但因为知道作者本人在场，弹得不很像样，以致米雅斯科夫斯基最终没有认出是自己的作品。"[④] 可见，作品的生亡死存、美丑发挥、真假面目与表演家的演奏演唱水平密切相关，从这里又一次看到表演者具有赋予作品生命的威力与扼杀作品活力的可能。

表演者对听众的鉴赏与接受同样具有正负两方面的影响。

积极的表演再创造具有积极的导向作用。它把欣赏者引向音乐美的天地，为听众展现具有审美价值的音响世界。前苏联音乐美学家克列姆辽夫指出："表演家能够使听众跟着自己走，把他们引到一定的思想和艺术的方向去。"[⑤] 表演者作为连结创作与听众的桥梁，在两个方面会对接受者产生影响。

---

① 亨利·伍德：《论指挥》，人民音乐出版社，1984年版，第60页。

② 斯特拉文斯基：《音乐诗学六讲》，《中央音乐学院学报》1992年第(2)期第51页。

③ 萨姆摩斯坦：《作曲家论音乐》第51页，人民音乐出版社1985年版。

④ 拉里萨·丹柯：《普罗科菲耶夫》第90页，人民音乐出版社1987年版。

⑤ 克列姆辽夫：《论音乐表演艺术》，见京兹布尔格：《别林斯基与表演艺术的美学问题》，京兹布尔格、索洛甫磋夫编：《论音乐表演艺术》第3页，音乐出版社1959年版。

一是选择什么样的音乐作品给听众，二是如何去介绍这些作品的特征，这都直接影响听众的欣赏趣味、审美能力的境界。表演家自觉地选择最好的精神食粮，奉献具有审美价值的作品给听众，就可以逐步培养他们的鉴赏力、美感与审美趣味。柏拉图认为："天天耳濡目染于优美的作品，像从一种清幽境界呼吸一阵清风，来呼吸它们的好影响"就可以"从小就培养起对于美的爱好，并且培养起融美于心灵的习惯"。① 门德尔松出行德国慕尼黑，发现当地最优秀的钢琴家根本不知道莫扎特、海顿也为钢琴作曲，对贝多芬的了解也不多，只认为卡尔克布莱、菲尔德、洪梅尔写的音乐才是经典的高雅之作时，十分生气，他说："那些年轻的女士们，本来可以很好地演奏乐曲，但却在那里玩弄赫兹表演的杂耍和走索，几乎把手指弄断。……于是他弹奏起贝多芬的《#C小调奏鸣曲》……好心的音乐家们因为他担当了荒漠中的传教士而感到非常高兴。他与当地的首席钢琴家长谈了一次。责备她对于本地的听众了解和鉴赏音乐大师们的作品未做任何贡献，未去提高公众的艺术趣味，而是趋奉时尚。"② 从这里，也可以看到表演家对听众审美趣味的引导起决定性的作用。前苏联音乐学家阿萨菲耶夫更是一针见血地指出："表演节目的局限性和无意义地炫耀技巧会造成听众的注意力迟钝和对创作的新事物不感兴趣。"③

---

① 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》第37页，商务印书馆1980年版。

② 萨姆摩斯坦：《作曲家论音乐》第72页，人民音乐出版社1985年版。

③ 克列姆辽夫：《论音乐表演艺术》，见京兹布尔格：《别林斯基与表演艺术的美学问题》，京兹布尔格、索洛甫磋夫编的《论音乐表演艺术》第13页，音乐出版社1959年版。

此外，表演艺术家在再创造时，强调作品的什么因素，是审美情感亦或是非凡的技巧、是时代气息或个人体验，其影响是不同的。丽莎就指出："在19世纪演奏肖邦的作品时常强调其中沙龙性的、病态的主观因素，而在今天则强调其中的健康的、民间的气质；演奏巴赫的作品时有人从宗教感情的角度去解释，有人则从启蒙时期健康的人道主义角度去解释等等。"[①] 这种从不同的角度的渲染对欣赏者接受作品时的体验是有较大的导向作用的。可见，高层次的表演家演释的经典之作可培养审美趣味较高的接受群体。反之，末流的表演者，或情调低下的演奏者推销的低劣精神产品所影响的一代人，则会成为精神上无所依附的垮掉一代。

可见表演这一中介结构可构成作品、表演与欣赏趣味提高的良性循环圈，亦可构成三者相连的恶性循环圈。不同循环圈所造就的社会主体则有素质上的天渊之别。所以，放弃对表演环节的积极的、正确的引导，会对新世纪的建设者、创造者的健康成长，造成不可弥补的损失。

二、审美意识与表演再创造

1、不同流派、民族、个性的审美意识对表演风格的影响

因流派不同所形成的不同表演风格，实际上是受到各流派审美意识的作用的。小提琴家韩里在《二度创作方法和演奏艺术的成就》一文中，就分析了欧洲提琴演奏风格的规范化

① 丽莎：《论音乐的特殊性》，第18页，上海文艺出版社1980年10月第一版。

与主张音乐是运动的比拟的美学观的联系。在演奏上突出作品直观形象,以创造性的表现方法来揭示作品生动性的演奏家,追求的是美学上的情感论,主张音乐要揭示人的内心世界;而倾向于语言默示、逻辑构思的演奏流派,则与提倡音乐与语言的内在联系、重视音乐创造上的理性作用的审美观相关。日本音乐学家野村良雄在专著《音乐美学》上亦谈到浪漫主义的演奏家与主观主义的美学倾向,新即物主义的演奏家与客观主义的观点的联系。张前教授撰文《现代音乐表演美学观念的演变》更是详尽地介绍了浪漫主义美学观影响下的浪漫主义表演风格,"把表演置于中心地位……最大限度地发挥表演者的创造个性","把主观情感的抒发置于中心地位"、"特别强调表演的技艺性"等特点。在"新客观性"的美学观与文艺思潮推动下兴起的客观主义表演风格特有的"强调忠实于原作","把欧洲文艺复兴、巴洛克、古典乐派、甚至中世纪的音乐放在重要地位","在演奏风格上比较强调朴素、自然、有节制和分寸感"等特点。还有原样主义美学观指导下的恢复古乐器、古代乐队编制、古代演奏方法与音响环境的原型表演风格和吸取各派所长的当代综合美学观的表演流派等。[①]可见,不同流派的风格特征,是在该流派的审美观、美学理想支持影响下形成的,是在该流派群体审美意识的引导下发展的,流派风格是主体深层的审美意识的外化、具体化、艺术化。仅以浪漫主义美学观如何体现于浪漫主义的音乐表演风格为例,我们就可以进一步理解审美观与风格两者的内在联系。

① 张前:《现代音乐表演美学观念的演变》,《中央音乐学院学报》1991 年第 2 期第 44－46 页。

浪漫主义美学最根本的一点是对主体创造性的强调，高扬的主体性的核心 其实是个性，让个体的创造力自由无拘地发挥，让激情与想象充分地展现， 让欣赏者强烈地感受到个性创造的魅力，鲜明、独特的个性品格的表现力。 在浪漫主义美学观影响下的音乐表演流派，同样把个性的创造置于首要位置：

浪漫主义指挥家尼基什宣称自己是“按照自我的理想来解释乐曲的再创造者”。①

荷兰指挥家门格尔伯格以对音乐的主观处理闻名，被称为管弦乐的“拿破仑”。

大钢琴家霍罗维兹就认为对古典大师的作品，也具有个性的创造。他认为贝多芬和其他作曲家的作品一样也可以加以改进，“乐谱不是圣经”。②

这种审美意识的具体化、艺术化，在表演风格上体现为创造的激情、表现的自由、对比的强烈、形式的创新。

浪漫主义艺术家的表演始终贯串着震撼人心的激情。这既表现在他们对音乐的那种一往情深的挚爱，也表现于演奏中主体感情的强烈倾诉。小提琴家克莱斯勒就谈过：“一个音乐家的嗜好就是他的艺术。在艺术中他们得到了上帝的祝福！”③ 别人评论他的演奏也认为是充满感情的。指挥家伯恩斯坦在指挥“激动时或处理高潮时，甚至会跳起来”。④ 而大指挥家斯托科夫斯基在指挥一个激情的乐章时，激动得弄

① 吕金藻：《外国指挥家传略》第 56 页，贵州人民出版社 1987 年版。
② 《国外音乐资料》第 7 辑第 25 页，人民音乐出版社 1979 年版。
③ 塞缪尔·阿普尔鲍姆、塞达·阿普尔鲍姆：《世界著名弦乐艺术家谈演奏》(一)第 71 页，上海文艺出版社 1982 年版。
④ 吕金藻：《外国指挥家传略》第 235 页，贵州人民出版社 1987 年版。

断了指挥棒。

音乐表演上的自由,对原作处理上的灵活,是这一流派的共同特点。如德国指挥家汉斯·冯·彪罗就把瓦格纳主张的rubato方法,常常用得过分。克莱斯勒把柴可夫斯基的协奏曲按自己的构思进行删改。他认为原作第一乐章结构上缺乏逻辑的发展,便在整体结构上给以更多的调整,第二乐章删去了从G大调转到B大调的过渡段使之结束自然,并用两个和弦连接直接进入第三乐章。

把音乐上的各种表现因素置于强烈、鲜明的对比度,使之构成色调明快、丰富多彩的意象与动态,也是浪漫主义表演家喜欢追求的风格。如行家在评介霍罗维兹的演奏时谈到:"他可以从演奏极温柔的情调直到奔放无羁的激情,从喃喃耳语的柔声到酝酿着火山喷发的威严的音响,从狂喜的迷醉于幻想的境地直到那雷击般的和海浪汹涌的八度急奏。"[1]

至于在形式上喜欢创新,这种特征在斯托科夫斯基的个性与风格中最突出。他一生都在探求新鲜事物,对一切新颖的乐曲都有好奇心,都有强烈的兴趣。是他改变了传统乐队弦乐声部的位置排列,把第一、二提琴安排在指挥左侧,让中提琴居中,大提琴置右,使乐队的合奏效果更有层次。他不统一提琴手的弓法,赞成木管乐演奏员自由换气,只要求每人奏出最好的音色。他热衷于介绍的新作品就有一百多部,其中包括斯克里亚宾的《狂喜的音诗》、斯特拉文斯基的《春之祭》以及勋伯格、法国六人团与普罗科菲耶夫的作品。他对任何革新都感兴趣。他是第一个参与电影拍摄的指挥家,对电声

① 《国外音乐资料》第7辑第24页,人民音乐出版社1979年版。

乐器的运用也十分感兴趣。在他的95岁的生涯中,时时都能给听众带来意想不到的新创造。

各民族特有的审美传统、追求的审美观念,在表演再创造中的体现,同样使二度创作会呈现多姿多彩的风格。如法兰西民族那种灵巧、机智、敏锐的特性,使作品的表现充满智慧与灵性的美。意大利民族热情、奔放的气质,在作品创造中显示的热烈情调、明快活力,使音乐表演风格具有明朗、清新、充满激情与动感的特征。小提琴家梅纽因就谈到要在俄罗斯—犹太—美国的基础上,加上法、德、意、英的因素……使演出能像德国人那样古典、俄国人那样热情、美国人那样精练、法国人那样雅致、英国人那样真诚。

中华民族文化传统所提倡的美善统一、情理统一、形神统一的美学观,所显现的均衡、适度、含蓄的艺术风格,在音乐表演家的演奏演唱中,也得到鲜明的体现。钢琴家傅聪在演奏肖邦作品时,那种聪慧、明哲、超脱的气质,使他表现的乐曲极有诗意,接近李白诗歌的韵味。小提琴家林昭亮的演奏风格则具有东方文化那种飘逸、洒脱、柔美的格调,他演奏的布鲁赫《第一小提琴协奏曲》与斯特恩的同类作品演奏中那种富丽辉煌、浓重的油画色彩相比,另有一番纯净、淡雅的水墨画的格调。内在含蓄的深情耐人寻味,刚柔适度的线条勾勒的意境更深远、丰富。

表演艺术家如何使本民族文化传统的积淀、审美意识与作品原有的民族风格协调、配合,使自己的表演既忠实于原作的风格,又具有本民族的特点,这是表演家孜孜以求、渴望达到的境界。丁芷诺曾谈到:“谢列斯卡四重奏团演奏《二泉映月》时,极有中国味道,中提琴手拉出引子开头的六个音符比

国内任何一个重奏组都好，这与四个人的素质和修养均达到相应高度有关。”①

我们认为，出色的表演家所以能把握作品风格的神韵、领悟音响动态深层中的精神，就在于不是从表面、皮毛去模仿这种风格的表演形式上的处理，而是从文化传统、审美意识中寻觅这种风格表现的根，从根本的东西出发再进行感性的感受、体验与理性的思考，就能达到“化”之境。如梅纽因为了演奏好印度古典音乐《拉格》，曾跟瑜珈大师伊廷加尔潜心学习瑜珈术，就是从文化的传统入手。而傅聪把握莫扎特协奏曲的风格，同样从欧洲文化的根入手。把莫扎特与希腊的建筑、悲剧，与文艺复兴人性的觉醒与丰富，与莎士比亚的戏剧联系起来去体会他作品中的主客观平衡，情感的微妙变化，心理体验的丰富多彩，以及以超然的态度对待人生一切苦难的心境。

在把握原作风格的基础上，还要以自己民族文化的根与之交流，寻求连结点与差异，使表演有更内在的联系与特色。如傅聪从莫扎特的音乐中看到中国儒家美学那种“哀而不怨，乐而不淫”的均衡、适度，看到中国文化中的智慧、灵性、纯真、诗意与莫扎特灵魂的相通，看到老庄的超脱、飘然气质在莫扎特乐曲中的流露。可见，风格的真正领悟很重要的方面在于根的交汇，审美意识的交融，像傅聪这种东西文化根基都比较深厚的人，才能达到这种融合的高层次。

大提琴家卡扎斯谈到：“每一个演奏艺术家都应当在触及

---

① 杨宝智：《关于我国弦乐艺术的民族特点问题》，《中央音乐学院学报》1990年第2期第41页。

作曲家心灵的状态中去寻求自己的有个性的风格。”[①] 拉赫玛尼诺夫亦提倡:“演奏家要获得成功必须有鲜明的个性。”英国音乐评论家乔纳森·斯温在比较柴可夫斯基《第六交响曲》各个版本时,就说到不同的指挥家与交响乐团在演绎这首名曲时的不同风格。如最早录音的库谢维茨基与波士顿交响乐团在演奏上的音响丰满、激情、气势;托斯卡尼尼指挥的费城管弦乐团表演的宽广动态范围与力度对比的幅度给人深刻的印象;穆蒂指挥的维也纳爱乐乐团的演奏迅疾而火热,既有充满力量的陈述,又有细腻的处理;普列特涅夫指挥的俄罗斯国家乐团的演奏最具俄罗斯风格、传神地揭示出作曲家灵魂深处的倾诉与独特的忧郁味道。

表演艺术家的个性、独特风格是他们的审美理想、趣味的体现。西班牙大提琴家、指挥家卡萨尔斯在表演风格上的绚丽多彩、富于变化、 生动明晰、自由无拘,就与他对自然美的深刻经验,对上帝创造的世界那种变化统一规律的赞美,对巴赫音乐的欣赏有关。他说:“大自然给了我灵感,它是我的教师,是我深思的源泉。我每天早上第一件事是欣赏大自然,然后就是巴赫的音乐。我对待音乐的态度是圣洁的。世界上没有两粒沙子是一样的。也没有两个人会完全相同。这是上帝创造的奇迹。”他要求学生在演奏一个乐句时要找出最有魅力的一个音。使前面的音趋向于它,后面的音又逐渐离开它,统一而富于变化。他强调“决不要以同样方式演奏两个音”;“节奏性的乐句要演奏得很有生气”;“滑奏应当出自内心,它

① 阿·奥斯特洛夫斯基《演奏者的创作任务》,《国外音乐资料》第20辑第11-12页,人民音乐出版社1980年版。

不是用手指做出来的”。因此,他的非凡表演力与特殊的表演个性,“是由于他能把具体技巧和伟大的理想联系在一起”。[1]

再以匈牙利小提琴家西盖蒂为例,他演奏的作品既有深刻细致的特点,又有丰富的创造灵感与激情,达到理性与感情统一协调、挥洒自如的境界,被美国听众称为有头脑的小提琴家,这与他在美学上的追求是分不开的。他认为表演家要深入音乐作品的内涵与作曲家交流,“要通过音符寻求作品的含意。他指出一定的音程和旋律进行可以反映出音乐家所生活的时代。表演出那个时代的观念和理想。”表演家要能揭示出声音动态中内蕴的深层因素。在深入把握作品内涵的同时,他又主张演奏中要迸发出创造性的灵感,使听众在欣赏中获得难以形容的美感与出乎意料的惊喜。[2]

笔者认为在表演家再创造的个性与原作风格相结合的过程,有这样几种类型:

一是垂直线的上升运动。即日本评论家柴田龙一在《演奏解释的一种观念》中谈到的法国钢琴演奏家安利埃特·皮克·罗杰的高水平创造。如在演奏法国福列、德彪西、拉威尔三位作曲家的小提琴奏鸣曲时,“一方面是高度接近作品核心而十分适度的演奏,另一方面也令人感到是一种忘掉自我的演奏……彻底地抛开自己低水平的个性,分别同三位作曲家的精神融为一体,然后才显示出自己被纯化的个性;而罗杰自身的那种充满机智的法国人的典型个性,尤其光彩照人,能够在

---

① 塞缪尔·阿普尔鲍姆、塞达·阿普尔鲍姆:《世界著名弦乐艺术家谈演奏》(一),第223—226页,上海文艺出版社1982年版。

② 塞缪尔·阿普尔鲍姆、塞达·阿普尔鲍姆:《世界著名弦乐艺术家谈演奏》(一),第161页,上海文艺出版社1982年版。

音乐作品所限定的风格范围内，自由自在地飞翔”。[①]

二是横线的平衡协调运动。即评论家约瑟夫·巴诺威茨在《阿劳、霍罗维兹、塞尔金——在钢琴巨星中漫游》中谈到钢琴演奏家阿劳、霍罗维茨、塞尔金时指出：“成功的演奏必定是演奏者的个性与作曲家的个性融为一体，而不是任何一方受到压抑。恰到好处的平衡显灵般地出现之时，正是演奏艺术到达顶峰之际。阿劳、霍罗维茨、塞尔金凭借他们雄厚的天赋和音乐素养，在他们演奏过的无数音乐作品达到这种平衡境界。”[②]

三是从点到面再到点的连续运动。即傅聪谈到的：“没有个性，怎么可能有艺术？这个‘我’很重要。而这个我，不能够是一个小我，而应当是一个相当大的大我。”[③]这就是一方面以自己的个性深入到作品所表达的普通人性、人类情感中去，又要再走出来，以自己独特的观察、感受、体验去表现这种共通的东西。因此，这个大我既有容纳普通人性的胸襟，又有个性的我与众不同的精神素质。

2. 审美意识对表演的调节

在表演艺术家的审美再创造过程中，审美观念、审美趣味的差异、审美经验积累与层次的不同，都直接影响再创造的水平、方式与效果。

首先，曲目的选择就与演唱、演奏家的审美观念、美学理想、审美趣味相关，傅聪曾谈到：他喜欢演奏的曲目中有德彪

① 柴田龙一：《演奏解释的一种观念》，《外国音乐参考资料》1984年第4.5期合刊，第46页。

② 约瑟夫·巴诺威茨：《阿劳、霍罗维茨、塞尔金－在钢琴巨星间漫游》国外音乐资料第26辑第20页。

③ 《与傅聪谈音乐》，第99页，生活·读书·新知三联书店1984年版。

西与莫扎特的作品，就因为在德彪西的音乐中传达出"一个能入能出的境界，那就是中国文化的这个美学上一直在追求的东西……"，即一种"无我之境"，[①]这是深受东方文化传统影响的傅聪极其欣赏的境界。所以，他在弹德彪西的作品时，感情最放松、最自然。而莫扎特的音乐则是他在美学上追求的理想，是天人合一、自然天成的创造。从他演奏莫扎特钢琴协奏曲的审美体验中，我们可以看到这种追求的实现。再看小提琴大师梅纽因，他在多种文化传统影响下形成的审美观具有一定的兼容性与丰富性，再加上他具有广泛的审美趣味使他在曲目的选择上十分丰富。他还不断挖掘名家未上演的曲目和经常演出当代新作来扩大听众的视野，他使舒曼的一部小提琴协奏曲重现乐坛，还介绍了埃内斯库、皮采蒂和勒库等人一些被忽略的杰作。他在每届瑞士音乐节上还介绍了巴托克、伯克利、布洛克、沃尔顿等作曲家的新作，使小提琴的曲目更加多姿多彩。

美国小提琴家斯波尔丁较为重视表演家与广大听众的联系，主张建立一套使音乐爱好者满意的曲目，因此他的曲目选择就比较注意演出的效果、欣赏的美感与互相的搭配。

其次，在审美再创造的综合心理活动过程中，审美观念、理想、趣味对表演艺术家感知、体验、想象、领悟等心理因素的影响是十分明显的。

接近客观主义审美观的音乐演奏家在感知作品时会十分细致地、认真地研究乐谱。正如皮埃尔·贝尔纳克指出的："表演家的第一个任务是要把乐谱辨认清楚，以最大的注意力和

---

① 《与傅聪谈音乐》，第124—125页，生活·读书·新知三联书店1984年版。

精细的准确度，在音响中确切地表达出来……"[①] 斯特拉文斯基认为："违背作品精神的罪过，往往始于忽视作品的细节。"[②] 钢琴家霍夫曼也指出："一首乐曲的正确演绎，来源于正确的理解，而这又得完全依靠细致的正确视谱。"[③]

具有主体与客体创造性交融的综合审美观的表演家，则在尊重原作的同时，强调整体把握与综合感受。如阿图尔·鲁宾斯坦就提倡这种整体形态、精神的显示，比细节上的准确更重要。他谈到："有的人总是放不开，只想别漏掉某个音，别碰着旁边的音，别把邻近的两个音同时压下去。其实，这些枝节上的考虑应该排除掉。这个密集和弦是全曲的高潮吗？那么，为了需要，我就得把它'砸出来，弹错一两个音没有关系，主要是整体。"[④] 这种整体把握、协调的能力，使他在演出时，大线条非常好，整体效果十分精彩，令人难忘。卡拉扬亦谈到："把乐谱的事先忘掉，从生动的音流（音响流动）中窥视出一个整体的艺术形象来。"[⑤]

我们认为这种整体把握、直人精髓的感知能力，实际上是建立于演奏家多年积淀的感性到理性再活化为创造灵感、直觉发挥的审美经验上的。前苏联著名指挥家康德拉申就谈到："作曲家把作品弹了一遍。我听头遍时，就已经大体上感到在曲式方面应当做些什么了……也许这是随着多年的经验

① 皮埃尔·贝尔纳克：《声乐作品的释义和表演》，《中央音乐学院学报》1990年第2期第48页。
② 同上。
③ 霍夫曼：《论钢琴演奏》第36页，人民音乐出版社，1984年第一版。
④ 迪安·艾尔德：《钢琴家论演奏》第9页，人民音乐出版社，1992年版。
⑤ 菲·施密特：《75岁的卡拉扬访问记》，《外国音乐参考资料》1984年第1期第32页。

而逐渐得来的。"[1] 康得拉申从小就常常跟随在乐队工作的父母到排练厅听排练。在担任专业指挥后,曾经历过"凭听觉"来指挥的阶段。后来,他在指挥从未听过的肖斯塔科维奇的《第一交响曲》时,认真地研究了总谱,在指挥处理上受到作者的肯定。从此,他决定摆脱凭听觉与感性来演奏的方式,对作品的解释有了理性分析上的重新构思,逐步在研究总谱时产生许多再创造的灵感。有了新的表现设计,加强了演绎的表现力与新鲜感,亦达到了从整体上迅速感知作品、直觉洞察作品演奏效果的能力。

演奏家在审美追求上的高层次,可以使他们在整体把握力、洞察力上有较高的基点与广阔的视域。如杨宝智撰文介绍林耀基教授在小提琴教学中的突出成就时,就谈到林教授对乐曲的整体设计,巧妙构思,是从乐谱出发,但不囿于乐谱的限制,而是以高瞻远瞩的气势,站在作品之上来驾驭它的特点。这种整体构思的方式,不仅包含对单个作品的整体感受力,还包括对与之有关的作品系统、演奏史的整体把握。[2]

演奏中主客体情感的交流,主体对客体审美情感的体验与传达,这些问题亦与艺术家的审美观、情趣相关。

以情动人,还是以技惊人,两者的区别就在于审美观的不同。乐于探究作品深层价值和内蕴美的表演家,把超人的技巧与音乐丰富的情态融合起来,使听众在欣赏中与创造者的心灵对话,根本忘记了表达情态的技巧组合。追求演奏表面

---

① 吉·康德拉申:《指挥家的境界》第19页,人民音乐出版社,1987年第一版。

② 杨宝智:《谈林耀基教学中小提琴作品的艺术表达问题》,中央音乐学院学报1991年第1期第69-70页。

效果的表演者，则把以技惊人作为目的，使演奏中杂技的成分多于艺术的创造。巴赫一方面提倡："完美的表演是由什么构成的呢？是由能力构成的，就是通过演唱或演奏使人的耳朵能够领会到作品的真实内容和真挚感情。"一方面又批评那些炫技派专家："他们精湛的演奏确实使我赞叹不已，但是激发不了我们的感情；他们制服了我们的听觉，但满足不了我们的听觉；他们使我们目瞪口呆，但打动不了我们的心弦。"①

是作品的审美感情还是表演者的"自作多情"？钢琴家霍夫曼非常敏感地接触到表演中感情抒发的不同性质。他认为"必须严格区分艺术家的态度与不求甚解者的态度……艺术家在乐曲的任何特殊部分都能分辨并且感觉到他的乐器能有多大反应，使他不致违背美学的原则，也不会越出乐器性能的极限。他根据这些形成对乐曲的再创造，并且适当地使用力度、表现情感，就其本身而言，是当时经过创造与发展的一系列审美过程的成果。""那些不求甚解的人，都不花时间去思考和计划；他只知单纯地向乐曲'进攻'而毫不考虑技艺或者使劲地围绕乐曲晃动漫游于'感情'之中，在这种情况下，这些'感情'毫无价值，只是暧昧的无定形的、无目的的、纯属感官的自作多情。"②

可见，两者的区别在于，前者的情感抒发是符合美学原则的，是表演家审美再创造心理活动的结果，是既与作品的审美感情一致，又有表演家独特创造与体验的；后者的情感是缺乏审美创造总体构思的盲目抒发，是缺乏审美价值的自我表现，

---

① 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》第 3 页，人民音乐出版社，1985 年版。
② 霍夫曼：《论钢琴演奏》第 13 页，人民音乐出版社，1984 年第 1 版。

这种情感的抒发，既不是作品审美情感的揭示，也没有表演者主体再创造的交流，从本质上不属于审美情感的范畴。造成这两种不同情感抒发的原因在于，前者是有明确审美创造原则的艺术家，是有较高审美追求的严肃的创造者；后者是“热衷于追求社会声誉的青年求助于艺术上的狂热以取得‘好评’”。[①]

审美情感的体验与传达是单线条展现还是复合的、立体的呈示？这也是一个值得讨论的问题。

在音乐表演再创造中，准确把握作品审美情感的基调、层次、程度固然十分重要，但能否把握音乐特有的表现感情的方式，呈示作品中内蕴的复合情调、复杂情态，并予以立体地揭示，更能显示出表演家所具有的审美能力与审美追求所达到的高度与深度。李斯特在分析音乐表现情感的艺术特征时指出：“心灵的感受常常是由很多不同的刺激引起的，这些刺激有时是互相近似的，有时则是彼此相反的，因之在我们的心灵上就引起了混合的状态。”音乐在表现这种状态时通过“不同情调的结合就引起了一种综合的情调……它本身具有特性，因之也与一切其他艺术判然有别”。[②] 我国不少的器乐教育家在教学中亦十分强调这种混合的情态，复合的情调。如范继森教授指导钢琴家洪腾演奏贝多芬的《d 小调奏鸣曲》时，要求她把异常复杂的内心活动表达出来，说不出是喜是悲，是怨是愁，感情状态是激荡中略表淡泊，激情内燃又含而不露。林耀基教授在启发学生表现乐曲内涵时也很强调“复合”的感

---

① 霍夫曼：《论钢琴演奏》第 14 页，人民音乐出版社，1984 年第 1 版。

② 李斯特《论柏辽兹和舒曼》第 31 页，音乐出版社 1962 年第 1 版。

情。他谈到弗朗克的奏鸣曲第一乐章开头时的形象是："主人公在朦胧中寻找光明，同时又不断被雾障阻挡，看不清前景……似乎见到一点亮光……又消失了……'上下而求索'这种矛盾心境一定要表现出来。"而演奏巴赫的无伴奏奏鸣曲的柔板，则要既稳定又流畅，既工整又自由，宛如"一条很长很长的河，河边有一座教堂，教堂非常稳定，河流却弯弯曲曲不断流下去，一直到消失在远方。"①

具有当代审美观的表演艺术家在审美情感的再现与深化中，会以一种动态的开放的态度在作品与听众之间，进行多向的交流，他既要使自己的情感体验与作品的情感之流相融合，又要在传达这种融合的情感时与听众的审美情感进行交流，使之产生共鸣，并通过听众的共鸣创造更好的演奏、演唱气氛，获得更多的创造灵感。傅聪就谈到："因为有了群众，无形中有种感情的交流使我心中温暖；也因为在群众面前，必须把作品的精华全部发掘出来，否则就对不起群众，对不起艺术品，所以我在台上特别能集中。我自己觉得录的唱片就不如我台上弹的那么感情热烈。"② 行家认为小提琴家克莱斯勒在演奏时，也能把作品、自身和听众三者结合在一起，使每个听众都为之感动，与演奏家与作品进行交流。强调三方的多向交流，使克莱斯勒的演奏具有亲切、感人、温馨的风格。

在演奏、演唱家对乐曲的声音动态结构，对其中内蕴的意味、意境以想象、联想活动中，我们可以发现表演者的审美经验与趣味对其想象、联想的方式有一定的影响。如钢琴家古

---

① 杨宝智：《谈林耀基教学中小提琴作品的艺术表达问题》，中央音乐学院学报 1991 年第 1 期第 69－70 页。

② 《与傅聪谈音乐》，第 14 页，生活·读书·新知三联书店 1984 年版。

伊奥玛尔·诺瓦斯在弹奏时，会从乐曲联想到大自然的美，她总想尽力把大自然的气氛和色彩融汇到自己的表演中。这与她对大自然与绘画的美有特殊的感觉分不开的。她谈到："我特别注意到大自然的色彩，天上的色彩，还有落日。例如，在里约热内卢，每天的落日都在海湾上反射出特殊的色彩来，我总是争取能在那个时间到海边去自由遐想。"① 她年轻时，还一度想当画家。上述审美兴趣与视觉感受、把握能力，使她在再创造活动中便倾向于自然景色与视觉画面的联想。

指挥家康德拉申认为在演奏中"联想到姐妹艺术对我有帮助，这些联想的产生取决于每一部具体的作品。一首乐曲会引起美丽如画的联想、各种颜色的搭配，某种情节的场面；另一首乐曲则与戏剧观感有关，使人联想到某些主人公的性格、人物特征和一些事件"。② 傅聪在乐曲中接触到某种境界、情调时，会联想到以前读的诗歌或喜欢的绘画。他们对文学、美术、戏剧等艺术的兴趣与修养使其想象、联想活动独具特色。

小提琴家梅纽因则善于用日常生活中的具体事物来启发学生的想象。他说："我力图把音乐中的某个句子某一段音乐的感情，和我们生活中的某种事情相比，例如，体育、游戏，或是某种动物的有特点的动作等。"③ 钢琴家涅高兹则提倡：用得当的借喻、诗意的形象、与自然界以及生活中的现象的比拟，特别是与精神生活中的现象的比拟，来激发他们的幻想

---

① 迪安·艾尔德：《钢琴家论演奏》第 62 页，人民音乐出版社 1992 年版。
② 吉·康德拉申：《指挥家的境界》第 46 页，人民音乐出版社 1987 年第 1 版。
③ 罗宾·丹尼尔斯：《教师和学生 – 梅纽因答客问》，《国外音乐资料》第 22 辑第 6 页。

力，补充和解释作品的音乐语言。梅纽因的联想贴近生活，与其把审美与生活联系在一起的美学观相关，就像他谈到的："美学对我们的实际行动，往往是很好的很适合的指导。"[1]涅高兹强调精神生活中的现象与音乐的比拟关系，也与俄罗斯文化重视精神生活的传统相关。

指挥家费伦·弗里克赛总喜欢把总谱想象成一个戏剧故事，把音乐与戏剧人物、故事情节相联系，使他演奏的音乐具有强烈的感染力。这也与他具有歌剧指挥的审美经验有关。

不同的审美经验、审美趣味会影响表演家不同的想象、联想范围，以至直接影响演奏的风格：在自然美中寻求灵感的艺术家，在表演上会显露出自然天成、毫无雕琢感的追求，会体现出如自然般广阔、多姿的魅力。在姐妹艺术中汲取营养的表演家，在创造上会有丰富的、生动的意境与感性、理性统一的深度。在社会生活中体验人生与艺术的创造者，会在演绎音乐时如生活般亲切、感人，似社会动态一样复杂多变。以人类的精神生活作为音乐连结点的演奏家，对人类情感与心理的体验必然有独特的见解，体现在音乐中，也会更深刻与细腻。

此外，具有浪漫主义审美倾向的演奏家，其丰富的音色表现力就与其声音的想象力相关。对音色丰富性的追求促使他们去想象各种声音的造型，并通过相应的技巧表现出来，在声音的调色版上创造各种奇迹。钢琴家塞尔金就谈到："我觉得我所演奏的曲子需要什么样的声音，我就用什么样的声音弹它"，"以贝多芬《G大调协奏曲》为例吧，在它的慢板里，我听

---

① 罗宾·丹尼尔斯：《梅纽因谈话录》第1页，人民音乐出版社1984年版。

见有某种非常内在的声音,我总想把它表达出来"。[1] 我国合唱指挥家马革顺亦认为:"合唱演唱者和指挥者,必须能够想象出各种富于表现而感人的声音音响。并能产生出各种表现形象、情景和美好理想所需要的声音音响。通过它使作品的演唱得到应有的效果。"[2] 我国青年钢琴家韦丹文在求教于大师霍罗维兹的过程中,也体会到他成功的触键所创造的多姿多彩的音色,是与他头脑中对弹奏音响的准确想象分不开的。

梅纽因曾谈到:"小时候,通过直觉,我把贝多芬的协奏曲演奏得很和谐;现在我在感性认识的基础上对它进行了逻辑分析,经历了一个向自己和向总谱提出大量问题的过程。在我逐步深入地熟悉这部作品的过程中,我不断发现许多新的、使我感到惊讶的东西。""通过有意识地分析以前凭直觉学来的东西,这部作品的结构概念就形成了。因而我对这部作品的演奏也就更有权威性。"[3] 由此可见,梅纽因对作品的领悟包含两个方面:一是直觉的把握,二是理性的分析。

直觉的把握主要与演奏家的审美感受力、领悟力有关,是他的审美经验积累的体现。理性的分析是在感性认识的基础上的逻辑思考、判断,是科学的分析与审美判断力相结合的运用。许多演奏家都谈到这种分析既要有广度又要有深度。这种广度就是既要把作品作为完美的有机整体,研究它的总的特性,又要把它作为某一作曲家一系列作品系统中的有机因素,看到它与系统中其他作品的联系功能、特性,还要看到它

---

① 迪安·艾尔德:《钢琴家论演奏》第62页,人民音乐出版社1992年版。
② 马革顺:《合唱学》第20页,上海文艺出版社1963年版。
③ 罗宾·丹尼尔斯:《梅纽因谈话录》第29页,人民音乐出版社1984年版。

在同一时代不同作曲家作品系统中的位置，甚至整个音乐发展史艺术史中的位置。深度的分析要进入作品内部结构中去分析它的曲式结构、内在发展逻辑、主题及旋律的特点、性质，发展手法、和声结构、织体设计等。

尤其值得注意的是，一些演奏家强调直觉对把握乐曲深层内涵、挖掘作品诗意的重要性，强调在理性分析基础上凭灵感与直觉创造的重要性。女钢琴家诺瓦斯就谈到："在弹奏一首曲子时，我必须作好各方面的准备，但是和听众见面时，我就绝对不考虑技巧了，完全照我的感觉弹……让我弹出我觉得是最好的东西……灵感和直觉是艺术家最重要的品质"。[①]可见，直觉的感受在接触乐曲最初阶段与上台临场发挥阶段的重要性。即使理性分析的东西，也应融汇在直觉的感受中。在理性分析时，不仅要有分析与判断的广度与深度，还要有想象力发挥的幅度与强度，能深入到作品的音符里，又能超越于音符之上来寻求音符之外的音乐，这也必须有审美感受力与审美经验支持的直觉来配合。创造中理性分析与直觉把握两者的结合、协调的程度，可显示演奏家审美能力的高低、审美经验积累的多少。

下面，笔者以几位钢琴家对肖邦乐曲的不同领悟与处理进行比较，从中看到他们对肖邦音乐在审美感受与经验运用上的差异。

诺瓦斯是以独特而感人的风格演奏肖邦的作品闻名于世的行家。她对肖邦的理解是从传记入手去体验其创作时的内心体验，再以女性特有的同情心与细腻的感情来表达作曲家

---

① 迪安·艾尔德:《钢琴家论演奏》第 64 页，人民音乐出版社，1992 年版。

的感受。她演奏的肖邦夜曲，鲜明地表现出曲中回想、怀念、宁静、深情等内蕴，令人回味无穷。

钢琴大师阿劳则从荣格心理学的人格分类入手，认为肖邦的灵魂具有女性化的特点，因而音乐的风格优雅、精致，演奏时要细致、精巧、优美，不能四平八稳、僵直、生硬，还要带有即兴创造的灵感。

法国钢琴家卡萨迪劳则从比较的角度来研究肖邦的风格，认为肖邦最喜欢莫扎特，要在弹奏肖邦的作品时具有莫扎特音乐的清晰与情趣，反对把肖邦乐曲处理得矫揉造作、充满病态，或过于自由、改变原谱的速度与力度，使之失真。

音乐演奏、演唱的适度感、分寸感，音乐表现因素对立统一关系的把握与辩证处理，是许多大师表演艺术的共同特点，也是一般演唱、演奏者难以掌握的问题。青年指挥家王甫建就曾撰文批评某些专业演唱者在演唱民歌时，不适当地加入大量装饰音，在气息上、声音上、吐字上夸张做作，使民歌失却了那种特有的质朴。某些器乐演奏者在民乐表演中过分地追求外在的表演效果、在与音乐内蕴无关的形体动作上哗众取宠，都是在音乐韵味之形与神关系上处理不当，缺乏分寸感与适度感的结果。① 然而，音乐表演大师深谙辩证法的创造，所达到的适度、均衡、协调，不仅显示出他们炉火纯青的功力，而且也体现了他们丰富的审美经验与高层次的审美趣味。梅纽因就认为："天才的灵感是更有深度的、更协调、极具远见的；天才的创造技巧有着一种自然的均衡感。"② 我国二胡演奏

---

① 王甫建：《朴实无华方为美—对民乐表演中的一些问题的看法》，中央音乐学院学报1992年第3期第4—5页。

② 罗宾·丹尼尔斯：《梅纽因谈话录》第93页，人民音乐出版社1984年版。

家王国潼在处理《翻身歌》的多种多样的滑音时,就能恰到好处地掌握乐曲的河南风味,既不油腔滑调,也不呆板乏味。大钢琴家阿劳在演奏中身体与灵魂的协调,音响、音色、速度的恰如其分,充分振动、底气十足的音响与从不喧噪、天鹅绒般的音色的结合,节奏的自由洒脱与严密的控制、组织能力的统一,显示出高尚的审美趣味追求的适度与准确。

音乐表演的适度感、分寸感既体现于各种对立因素的有机联系、辩证统一,又体现于个别因素与整体布局的协调统一、自然与均衡。如快中求稳、慢中求动的快慢协调,强音不噪、弱音不虚的强弱处理,欲扬先抑、欲抑先扬的抑扬互补,动中有静、静中有动的动静交替,高音要沉、低音要提的高低统一等。19世纪的声乐教授玛·加尔西亚在《歌唱艺术论文大全》中就谈到:"如果某一种效果是为另一种和它相反的效果作准备的话,其结果必然是出色的。例如强声只有在它前面是弱声时才显得突出,快的经过句应当放在比较慢的句子之后,依此类推。"[①] 可见,要处理好对立表现因素的关系,一是对立因素彼此要互相铺垫、衬托,二是要你中有我,彼此转化。

许多艺术家特别强调休止符、延长号等"无声"音乐的表现力,无声与有声的内在联系。莫扎特就指出:"静默乃是音乐中最大的效果。"[②] 梅纽因认为贝多芬创作中的"那些异乎寻常的充满想象力和生命力的休止符","使音乐虽然无声,但却仍在进行下去"。[③] 我国歌唱家吴天球,具体分析了休止符

---

① 那查连科:《歌唱艺术》,第126页,人民音乐出版社1981年版。

② 约瑟夫·列文:《钢琴演奏基本原则》(上),《外国音乐参考资料》,1983年第1期第37页。

③ 罗宾·丹尼尔斯:《梅纽因谈话录》第30页,人民音乐出版社1984年版。

的不同表现力：一是为前面的音符向后面的音符或乐句作情绪转换、发展的过渡；二是短暂的休止符表现情绪的激动、感情的深沉所出现的抒发阻碍，处理好十分有表现力。[①] 指挥家康得拉申也谈到："发展'休止感'有很大的意义。休止符强调了戏剧式结构，把不同的心理状态区别开来，使演奏者和听众都警觉起来。我也指的是总休止符（延长号）以及小节内小小的延缓（如果在音乐里可以明显地感到一问一答），有时作者相当明确地标出这样的停顿（例如普契尼、马勒、后期的柴可夫斯基），有时则不标出来。但是，就在这种情况下指挥也不应当'一口气地'演奏下来。戏剧式结构感应当使他想到那些没有写出来的句逗，而分寸感应当帮他决定该休止多久。"[②]

笔者在《音乐心理学》一书音乐表演心理一章中，也谈到这种"静态交流"的重要性："休止符或延长记号都是乐曲中不可分割的表现手段，有时是前面情绪的继续、延伸、发展、变化，有时是后面情感的酝酿、准备，有时是情态趋势平衡的需要，有时是情感发展的缓冲。"[③] 可见，无声的休止符、延长记号在音乐表现上既有情感交流的功能，又有结构建构的功能。不同形式、不同位置的休止符的音乐表现力也是多种多样的，如连接、过渡、延续、变化、隔断、酝酿、激发、均衡等。

音乐表演中的适度感、分寸感的形成，一方面与表演艺术家对适度、协调美的感受力有关，另一方面与他们的审美趣

---

① 吴天球：《歌唱的艺术表达谈》，中央音乐学院学报 1990 年 第 4 期第 48 页。

② 吉·康德拉申：《指挥家的境界》第 8—9 页，人民音乐出版社 1987 年第一版。

③ 罗小平、黄虹：《音乐心理学》第 152 页，三环出版社 1989 年版。

味、审美经验相关。阿劳对德国哲学、心理学、中世纪犹太神秘主义、中国古代艺术的兴趣，不仅使他的演奏曲目丰富、风格准确，还使他的审美心理结构调节得均衡、协调，能把握客体的深层结构，有观察事物的准确、周密、适度的能力，有控制对立因素转化为与辩证统一的水平。钢琴家霍夫曼谈到弹奏肖邦作品自由速度的选择时指出："这种自由的限度是由你的审美训练决定的。"[①] 审美能力与经验对这种自由速度分寸的掌握有极大的帮助。再看梅纽因在艺术表现上追求均衡、协调就与他的审美观有直接联系。他十分欣赏妻子狄安娜"无论做什么事情"，"都强烈渴望得体和绝对的均衡"，以美学作为道德基础的人生哲学，以及"每一种思想、行动和交往关系都应当是美好的、和谐的、均衡的"[②] 这种美学标准。

三、行为、方式与表演再创造

1. 操作行为与音乐表演

(1)言语操作行为与音乐表演

言语操作行为与音乐演唱的方法和风格，有着密切的关系。言语操作方式的不同，直接影响演唱的发声、吐字和运腔。正如歌唱家邹环生谈到的："语言的处理是歌唱艺术中重要的问题之一……我们的民族语言和西方语言有着很大的差别。如：西方语言的单字常是以多音节组合而成，而我们的语言单字大多数一音一义；语言变成文字时，西方语言的每个单

---

① 霍夫曼：《论钢琴演奏》第 109 页，人民音乐出版社 1984 年第一版。

② 罗宾·丹尼尔斯：《梅纽因谈话录》第 2—3 页，人民音乐出版社 1984 年版。

字，一般都是以单音字母把语言发音的元素表示出来，一般的'说'或'唱'起来，每个'字母'对于构成某一个单字都在起着作用。但我们的语言文字的每个单字的子、母音，却是隐藏着的。因此，假如我们不去深刻地探索和掌握这一特点，忽视了构成单字的子、母音……那么单字本身本来所具有的自然音调，就不会在我们的演唱中发生作用……[①] 声乐家汤雪耕也指出："我们歌唱时，要使所有的字都吐得正确而又清晰，不但'四声'要准，'开、齐、撮、合'四呼要清，同时要将每个字分成字头，字身，字尾来处理，将每个字的过程毫不含糊地吐出来。"[②] 歌唱家周碧珍还认为，自己是广东人，熟悉这种语言，也听过广东的戏曲，在演唱广东南音风格的歌曲时，就能在运腔中把许多拐弯的地方很自然地唱出来。歌唱家董爱琳在比较了欧洲唱法与中国民间唱法在运腔上的区别后指出："欧洲传统唱法的运腔，是按着旋律音、平平稳稳的，这个音唱完再接下一个，中间不拐弯，如像上海郊区民歌中那种小颤音是没有的。这样来唱中国歌就会四平八稳，没有韵味，不生动。"[③] 可见，言语操作的差异与演唱操作的方式有直接的联系。

(2)表演操作行为与音乐形态

表演的行为、方式在一定程度上影响着音乐形态的各种表现因素。以高胡演奏家余其伟为例，"他很讲究用两腿夹高胡琴筒时的位置与用力变化，同一把高胡，他可以使其发出各种不同音色的声音，或刚或柔，或明或暗，或粗犷或细腻，大大

---

① 喻宜萱主编：《声乐表演艺术文选》第 70 页，中央音乐学院图书馆 1980 年出版。

② 同上，第 83 页。

③ 同上，第 105 页。

加强了演奏的表现力……他对力度的掌握很有分寸，特别是生动而有弹性的浪弓，更是奏出了广东音乐独有的韵味”。[①]可见，余其伟在高胡上与众不同的操作方式，使他演奏的广东音乐在形态上也具有别具一格的特色。再如小提琴家海菲兹在演奏快速乐句时，非常灵巧、清晰，就与他在演奏时的操作方式有关，“他的拇指非常放松、敏感……总能预先到达即将要换到的把位上去”。[②]

(3)表演操作行为与音乐表演风格

表演操作的方式与音乐表演的风格有密切的关系。如声乐教育家王品素就谈到藏族民歌中那种特殊的装饰音，要求演唱者在歌唱时，既不能完全减除喉头一定程度的紧张度，又要求有相当的灵活性。而高亢明亮、迂回婉转的内蒙民歌，以及像马头琴颤音的旋律装饰，又要保持相对稳定的喉头位置和下巴的放松、灵活。热情、奔放、诙谐的维吾尔族民歌演唱则要求演唱者将声音作靠前、靠后的急速交替，以获得喜剧效果。[③] 音乐学家袁静芳在比较北方笛曲与南方笛曲的差异时，特别提到表演方式的不同对风格的影响。她指出，“北方民间笛曲多用梆笛演奏，乐器音色高亢明亮，演奏上以用舌的技巧为特长。……乐曲由于北方梆笛特殊技巧的应用，节奏活泼跳动，旋律起伏跌宕，分割性强，表现出北方笛曲粗犷豪爽、热烈奔放的旋律个性。南方民间笛曲多用昆笛（亦称曲

---

① 周耀锟：《瑰丽的民族音乐之花－喜听余其伟高胡独奏和广东音乐音乐会》，人民音乐 1984 年第 7 期第 23－24 页。

② 塞缪尔·阿普尔鲍姆、塞达·阿普尔鲍姆：《世界著名弦乐艺术家谈演奏》（一）第 50 页。上海文艺出版社 1982 年版。

③ 喻宜萱主编，《声乐表演艺术文选》第 175 页，中央音乐学院图书馆 1980 年出版。

笛)演奏,乐器音色浑厚柔润,比梆笛低四度,演奏上以用气的技巧为特长……乐曲由于南方曲笛特殊演奏技巧的应用,节奏平稳流畅,旋律波浪起伏,连贯性强,表现出南方笛曲委婉清秀、内在含蓄的旋律个性"。[1] 在同一曲牌、同一乐器形态的情况下,由于演奏操作方法的某些差异,也会产生风格的差异。比如根据《老六板》衍变的筝曲很多,"但在掌握各种演奏技法特别是按、颤技法时。由于其轻、重、缓、急的不同,应用于旋律的多寡和部位的不同,使旋律发生着微妙的变化,形成了不同的地方风格色彩。如《河南八板》演奏时左手按音较重,且多持续运用,而右手滑音用得较少,表现出中州古调的古朴淳厚"。[2]

(4)音乐表演中形、意、行三要素的互相作用

音乐表演中,审美意识与观念对操作行为、方式的制约也会影响音乐形态的特色。如"在汉藏语系诸民族的传统音乐中,音腔得到了长足的发展并升华为审美观念"。在这种观念的影响下,表演者会刻意在音腔上着力,使每一个音在动态中都有丰富的音色、音高、力度的变化。因而在音乐形态上,也会出现音与音连接的丰富变化,在音腔的渐变动态中呈现出多姿多彩的线性美。[3] 声乐教育家王福增曾谈到培养内心听觉中正确的声音概念,对发声方法的影响和形成优美音质的作用,认为通过内心听觉形成的声音概念来引导发声,可以使发声机体自然、放松,处于协调状态,发出自然、松弛的声音和

---

① 袁静芳:《民族器乐曲地方风格的几个重要组成因素》,《民族音乐论文集》第2页,人民音乐出版社1988年版。
② 同上,第4—6页。
③ 杜亚雄:《中国少数民族音乐概论》第394页,人民音乐出版社1993年版。

最美、最好的音色。[①]

小提琴家卡洛尔·格兰认为小提琴演奏的力度是高水平演奏家必须掌握的技巧。有了追求大音量的概念，在具体操作时就要注意“建立响亮有力的声音的最重要因素是使整个右臂和手完全放松”。[②] 在此可看到建立强有力音响的观念与右手及手臂的放松、产生响亮有力的声音形态的有机统一。

2.参与行为和音乐表演

音乐表演的参与行为可分为他娱、自娱两种。不同的参与行为对表演者审美意识和观念有一定影响，对表演所产生的音乐形态也有影响。

(1)他娱的方式

他娱的音乐表演方式是指表演者在各种表演场所为欣赏者演唱、演奏音乐，以音乐会的演出方式最为典型。这种方式要求表演者作为创作者与欣赏者的中介，在准确表现作品的形态、情态、意态的同时，不断丰富作品的美学价值。把表演家独具个性的再创造与作品的美相结合，形成新的立美客体。因此，表演者在他娱的表演中，要以严肃认真的创造精神对待作品、对待听众。这既包括曲目的选择、准备，也包括精益求精的再创造过程。如歌唱家帕瓦罗蒂就谈到：“独唱音乐会上的曲目我需要准备三年，要使评论界满意，就得演一些难度较大的作品；要使有音乐修养的听众满意，就不能只唱民间歌曲，需要增加一些一般人不太熟悉的曲目；另外，还要使广大听众满意。因此，我选的曲目既能满足前两种人的要求，又能

---

① 王福增：《声乐教学笔记》第3页，人民音乐出版社1986年版。

② 塞缪尔·阿普尔鲍姆、塞达·阿普尔鲍姆：《世界著名弦乐艺术家谈演奏》(一)第35—36页，上海文艺出版社1982年版。

使广大听众满意。”[1]

表演家在台上，还要有为艺术献身的精神。无论面对什么样的听众、碰到什么样的情况、担任什么角色都要把艺术放在第一位。如女低音歌唱家舒曼·海因克夫人不论在纽约，还是在农村，她都以认真的态度对待听众。新西兰歌唱家基里·卡那瓦在布景倒塌时，仍能面不改色继续演唱。乐队演奏家章棣和把自己担任演奏的乐段表现得尽善尽美，令中外的专家为之倾倒。这些例子都展现了真正表演家的本色。

他娱的表演方式还要求表演者在表演过程中，保持与听众的交流，随时注意听众的反应及时调整。在1993年笔者曾对120名星海音乐学院学生进行过问卷调查，其中83%的学生表示在自己的演唱、演奏中较注意听众的反应，并能及时进行调节。

(2)自娱的方式

自娱的方式是指个体或群体自我消遣的演唱、演奏方式。又因个体与群体的不同而有所差异。个体的方式多属自我宣泄、抒发和自我调节以达到生理与心理的平衡。自娱的演唱和演奏无须考虑表演效果如何，听众的反应好坏。也不必要求自己达到演唱、演奏的完整及完美，因此，音乐形态有无美学价值、价值如何，音乐动态有无表现力、是否完整，都会因人因时因不同的需要而异，会存在极大的差异。

群体的自娱方式有的是民间风俗、节日的群体参与行为，具有群体交流、协调、凝聚与宣泄的功能或在宗教的仪式、集

---

① 威廉·赖特：《当代歌王帕瓦罗蒂》第175页，中国文联出版公司1985年版。

体生产中发挥作用。在这种方式中个体不能完全以自我的需要为目的,要与群体行为的模式、目的协调,要注意与他人交流。

卡拉OK的娱乐方式是当代最为流行的自娱方式,这种方式既有个体娱乐的自我抒发、情绪调节作用,又有群体娱乐的交流、交往功能。笔者在上述问卷中,曾就学生参加卡拉OK消遣的动机进行调查,在120人中,98%都参加过卡拉OK的娱乐。其中47人参与目的是为了充分抒发感情,26人认为唱卡拉OK可获得自我满足,24人表示此事纯属应酬和凑热闹。16人想借此显示专业技巧,3人是为了消磨时间,1人抱着尝试的态度。音乐的自娱方式亦有一定的文化特征。例如卡拉OK这种娱乐方式,在亚洲诸国,得到广泛的传播,而在欧洲却并不火爆。这背后有东西方审美文化的特点与背景的不同。

第三节　音乐传播中的三度创作

音乐传播中的三度创作,是指音乐表演再创造的音响空间设计与录音制作加工。随着录音制作产品的大量生产与不断更新,三度创作对一、二度创作的影响日益增加。我们在研究一、二度创作的同时,也应把三度创作的研究置于适当的位置,才能较全面地掌握音乐立美创造的规律。

一、音响传播空间的三度创作

德国指挥家瓦尔特曾高度评价维也纳音乐厅:“这是世界

上最好的音乐厅，它具有突出的音色美与力度。1987年我第一次在此指挥时，它给我留下了难以忘却的记忆。我根本没有想到演奏的音乐是那么优美，它是我所知道的最优秀的音乐厅。"他在此已涉及作为三度创作的音响空间——音乐厅的再创造功能与突出表现力。[①]

1. 音响传播空间与音响传播

最早利用空间条件对音乐加以润色的，当属远古的民间歌手。高山空谷、草原、大海不同的音响反馈与山歌、牧歌、渔歌特有的起句、旋法、拖腔会有某种相应关系。当民间艺人在实践中不断丰富对音响传播空间的感受时，音乐家则在理论上阐发演奏空间的设计对音乐存在的影响。如约翰·阿道夫·沙伊贝在《音乐概论》中提出了"根据演奏时间和演奏地点所产生的风格"。[②] 霍夫曼也谈到："在教堂中，那些围绕着主和弦的、没有不协和音的音型无疑是最合适的，它们不仅对歌唱的力度清晰度影响最小，而且能大大加强歌唱的效果。"[③]

音乐传播的空间设计如何会直接影响音乐动态各种表现因素的传播？音响空间在响度上分布不均匀，就会出现声音传播上的焦点（过强）与盲点（过弱）。混响时间太短声音传播单薄，太长声音变得模糊不清。各种频率反射不均匀就会影响合奏效果，使各种乐器的音色不协调、不均衡。因此，好的音响空间设计要考虑以下几个方面：

①频率响应曲线平直

---

① 贺永建：《世界音乐演奏圣地的风采——维也纳音乐厅的声学技术特点》，《音响世界》第30期第79－80页。

② 库尔特·布芳考普夫：《永恒的旋律——音乐与社会》第224页，上海音乐出版社1992年版。

③ 同上，第225页。

频率响应曲线的平直是指音响传播的高、低频都能较均匀地到达听众的听觉器官,4000赫兹以上的高频与120赫兹以下的低频不会被大量吸收而使音量和音质改变。曲线平直可使各段频率分布均匀、各种声音比例恰当。反之,频率响应曲线过于扭曲就会影响乐器的音响在音场中的平衡、破坏音响传播的层次与定位感。

②混响时间适度、恰当

混响时间是指发声体发出音响起至声音降到60DB所需时间。混响时间过短声音感觉干冷、无光泽。过长则使中频以下的频率混浊不清、高频以上的乐器失去质感。只有混响时间恰当"才能使乐器发出富有光泽、柔美中不失质感的高频与极高频,结实没有膨胀的中高频、中频及中低频、低频与极低频也会显得有弹性而且向下延伸"。[①] 产生适度的空间感。

此外,不同风格的音乐要求的混响时间也有所不同。如古典音乐的最佳混响时间一般为1.5至1.7秒,浪漫派的音乐则以2.0至2.1秒较为合适。如穹形房顶的歌德式大教堂因混响时间长演奏管风琴与铜管乐的效果就比较理想,能充分展示其丰满、浑厚的音响。

③泛音结构正确

传播空间正确的泛音结构可使各种乐器的音色不失真,每种乐器的每个音的泛音结构都能获得较正确的展示。室内空间的泛音结构与建筑材料、装修材料的吸音、反射特性有密切关系。

---

① 刘汉盛:《为世界15座音乐厅评分——论聆听环境音响效应》,《音响技术》1986年第2期第66页。

以维也纳音乐厅为例,它采用的是古老、传统的音乐厅形式——矩形(又称鞋盒式)。它的造型在"声学上的一个特殊优势在于声反射的方向。每个观众都接收到占主导地位的早期侧向反射声,而不是来自头顶的反射声……它能使听众感受到一种三维空间感"。[①] 它的规模比较小,短程的声反射加强了直达声,其座位的数量少、容积小,减少声音的吸收,保持传播的音响有较好的音质。它的装修材料以灰泥为主,对音色的泛音结构正确传播有利。其混响时间非常适合表现浪漫主义的作品,演奏施特劳斯的乐曲效果最佳。

2. 审美意识与音响空间设计以及音乐形态、风格的关系

音响空间设计者的审美意识会影响空间设计的构想,从而也会影响音乐的形态和风格。如德国音乐家瓦格纳对拜罗伊特歌剧院建筑声学上的设计,就与他创作的歌剧《尼伯龙根的指环》等演出的构思一致。他希望观众对演出有一种介入的效应,产生介入的共鸣。因此,在剧院的乐池设计上采取封闭式,这使"音响不能直接进入听众的耳中,进入听众耳中的主要都是反射声"这种乐声产生的"神秘的、无法确定方位的效果",[②] 使听众体验到强烈的介入效应。加之,半圆形阶梯式上升的观众厅更加强这种效果。

再如,哥德式的大教堂的声学特性也体现了宗教音乐的审美观念。"它的石质隔离面对中音和低音的反射十分强烈,而对2000赫兹以上的高音的反射却要弱得多……由于高音

---

① 贺永建:《世界音乐演奏圣地的风采——维也纳音乐厅的声学技术特点》,《音响世界》第30期第80页。

② 库尔特·布劳考普夫:《永恒的旋律——音乐与社会》第227页,上海音乐出版社1992年版。

受到压抑，因此，那些虔诚的信徒误以为音乐是来自四面八方，这种无法确定方位的音响对音乐宗教仪式的社会效果起着关键的作用。"① 不确定的、模糊的音响效果增强了宗教音乐形态的神秘感、肃穆感。

二、录音制作与三度创作

1. 录音制作技巧对三度创作的影响

(1)录音制作对表演创造的加工

笔者在《舒伯特、阿梅琳、飞利浦三星交辉》一文中谈到："由荷兰飞利浦唱片公司录制的这一辑舒伯特艺术歌曲，在录音上也是一流制作。'以提供全世界最美的音乐'为己任的飞利浦，在曲目选择和编辑安排上，都具有精品意识与高层次的审美标准。他们严格挑选名家杰作，让大师级的作曲家与表演家在高水平的 CD 制作中相得益彰，令欣赏者在完美的创造中赏心悦目，流连忘返。

"在录音工艺上，飞利浦录音师以精湛的技术完成'第三度创作'，使迷人的音乐更具魅力。高保真的现场感，使阿梅琳的演唱逼真、自然。声音在空气中的振荡，金属般音质的穿透力，气息的运用、调节，都再现得真实、生动，使人有如临音乐厅，置身听众席之感。

"此外，音响的层次分明，钢琴与声乐的不同音质，钢琴不同音区的音色层次，都清晰通透，既有明晰的线条感，又有交

---

① 库尔特·布劳考普夫：《永恒的旋律——音乐与社会》第 226 页，上海音乐出版社 1992 年版。

融的立体感。色调纯净而不单调，丰富而不混浊，充分显示出录音师的功力。

“应该说这一辑舒伯特艺术歌曲经过歌唱家的再创造，录音师的再制作，已融为三者之美质交相辉映的新客体，已具有新的审美价值与鉴赏意义，是音乐爱好者难以寻觅，又不能不寻觅的佳作。”[①]

行家指出 RCA 的录音大师莱顿的三度创作特征“真”、“清”、“平”时认为：他的制作还原的音响效果逼真、充满活生感，音场真实、定位准确。音色清晰、干净，层次分明，清而不冷、透而不薄。大动态与小动态平衡，高、中、低频段频响平衡，各声部音响、音色均衡。他的出色的制作使音乐杰作倍添光彩、更具感染力。[②]

可见，三度创作的录音制作能使二度创作的再现具有保真度高、信噪比高、空间感好、层次感强、频响平衡等优点，并在精心的操作中突出表演创造的特色，弥补表演存在的不足，经过反复的加工使表演家的表演更趋完美。

(2)卡拉 OK 中的三度创作

在卡拉 OK 的演唱中，演唱者的声音进入传声器后，经过电声系统的加工，通过人工混响、人工延时的处理，频段与频响的调节使演唱者的音色丰富浑厚、格外动听。良好的伴音效果与演唱效果令参与者产生良好的自我感觉，并获得充分的满足感和创造的喜悦。应该说，电声加工与制作对卡拉 OK 的广泛传播、日益风行有一定的作用。

---

① 罗小平：《舒伯特、阿梅林、飞利浦三星交辉》，《音响世界》第 34 期第 74 页。

② 赵启星：《莱顿录音的特色》，《音响世界》第 26 期第 97 页。

(3)审美意识与录音制作

录音师的审美意识、推崇的审美趣味在录音制作中会呈现不同的审美选择,会强化二度创作中美的不同形态与风格。如EMI公司录制的《苏军合唱团及军乐团》的唱片强化了演唱中的雄伟气概、势如破竹的动力,突出了俄罗斯民族性格中的雄浑、阳刚之气与忧郁、深沉之美。而Teldec公司推出的同类唱片,“虽然录音一流,曲目选择也投人所好,并且加入了女声部,总的来说是一张好片,但与EMI公司的这张相比,那种原始、强悍、粗犷的‘野性’消失了,整个演唱显得中规中矩,精琢细刻,明显缺少在听苏军合唱团演唱时所强烈感受到的那种一往无前的宏大气势和高昂向上的精神”。[①] 是着力表现其阳刚之美、刚柔相济,还是以精细、优雅的绅士口味来代替纯朴、浑厚的民间气息,录音制作上的不同选择反映了录音师不同的情趣。

再如前述飞利浦唱片公司把“提供全世界最美的音乐”作为录音制作的审美标准,把精品意识贯串在一度创作的曲目选择、二度创作的名家演绎、三度创作的高质制作上,生产的产品当然不负众望。

2. 三度创作对二度创作的负面影响

三度创作与二度创作既可相得益彰,又可能产生负面影响。笔者认为两者关系处理好可以互相促进,处理不好则会彼此抑制。以下三方面值得注意:

(1)三度创作对二度创作表演个性的削弱

如前所述,表演创造的个性是表演家存在的独特价值,是

---

① 牟强:《一张充满俄罗斯独特魅力的唱片》,《音响世界》第44期第67页。

表演创造成熟的标志，是形成二度创作丰富性、多样性的重要因素，是二度创作生命力的体现。三度创作的制作、加工若只追求一种完美的规范，为了各种表现因素的尽善尽美而磨平了表演创造家的个性，把不同的表演风格、多姿多彩的表演特色纳入相同的创造轨道中，就会使二度创作失去活力、失去魅力。

(2)三度创作取代二度创作

三度创作不仅可以抑制二度创作的发展，甚至可以取代它的创造。君不见全靠录音师与传播媒介包装的歌星红透半边天，而凭真才实学上舞台的没饭吃。在此影响下，急功近利者宁以三度创作的美化来代替二度创作上的苦练，以外在的音响加工来弥补修养的不足。由于在录音棚制作的完美与台上的纰漏百出形成鲜明对比，有的演员在台上干脆放录音配口形，听众知道内情后只道是他们不卖力，因而十分气愤，却不知他们还有难言之隐呢。这种靠录音棚工夫的风气也·影响了大师级的表演家，他们一想到不入流的表演者经过录音加工的唱片竟与自己的一流表演相差无几，一流的水平再加工岂不成了“此曲只应天上有，人间难得几回听”。于是也有的大师一头扎进录音室，十分执著地一小节、一小节地反复录制，在台上演出的次数则越来越少了。

(3)接受与传播的本末倒置

由于三度创作的完美效果，影响某些听众片面追求音响器材与音响制作的高档，攀比音箱的价格、唱机的型号，把注意力放在三度创作上，而忽略了一、二度创作的欣赏或者把几度创作割裂开来，而不是结合起来欣赏，以一度创作为据。当然，笔者在下一章也谈到多角度的欣赏，从二度创作或三度创

作的角度来听音乐是无可非议的。但不能本末倒置，不能把属于本和源的方面全然不顾，不能对乐曲的一度创作与二度创作的特色一无所知。

综上所述，我们可以看到音乐存在三要素——形、意、行，在音乐的一、二、三度创作中是彼此依存、相互作用的。而一、二、三度创作的关系也是环环相扣、相辅相成的。在成功的一、二、三度创作中，生活美转化为音乐美的价值会不断增强与丰富。反之，在不成功的几度创作中，音乐的审美价值会不断削弱、下降，甚至由美变为非美、或由美变丑。

一、二、三度创作以立美为主，但在立美中始终存在审美。立美创造要受主体审美心理结构的制约，要受主体审美理想、趣味、能力的影响，要以主体审美经验的积累为基础，也不能离开立美主体的审美直觉的判断、选择与清醒、冷静的监控作用。立美中的审美，正如赵宋光教授指出的，是“有表达欲望的、有筛选作用的、有判决权威的审美意识深层结构”，[1] 与写谱、演奏、制作操作中的综合心理活动两个层面的交互作用。

① 赵宋光：《论音乐存在的流程》，《美学与艺术学研究论丛》第 2 集第 187 页。

第六章　音乐美的鉴赏

第一节　音乐的体裁与审美

感人肺腑的抒情歌曲，意韵生动的器乐小品，热烈奔放的民间舞曲，惊心动魄的交响乐，宏伟壮丽的歌剧、舞剧……千差万别的音乐体裁，构成了多姿多彩的音乐美形态与十分丰富的审美心理动态，充分满足了人类多层次的审美需求。体裁的差异体现了人类审美意识与价值观的差异，音乐创作思维与操作的差异，作品音响形态和结构功能的差异以及表演物化形态与操作的差异。由此，也形成了主体审美心理活动的区别。

一、器乐的审美

1、无标题器乐的审美

(1) 无标题器乐的特征

无标题器乐是一种“纯粹的音乐”，它突出了声音艺术的音响性特征，无需添加音响动态之外的标题、文字说明，完全

脱离了概念、词语、人物、动作情节等外在因素的限定。它在乐音的纯粹的连续中显示出生命世界的丰富多彩。这种无标题音乐充分体现出音乐艺术的美——自由的精神运动与自由的音响建构运动的有机结合，是器乐音乐的典型。

以巴赫的赋格曲为例，曲中鲜明、充满动力的主题成为全曲发展的核心种子，既是构建整体结构的基因，又是确定整体性质的基调。无论是模仿主题的答题，还是由主题变化而成的对题，由主题材料构成的间句，均使赋格的织体中充满了主题的因素，加强了全局的统一与完整；而主题在不同声部、不同调性的发展变化、互相交织又寓多样于统一之中。呈示部与再现部的呼应使全曲结构具有一种均衡的形式美，而中间多姿多彩的展开部则像连结两根大理石柱高高耸起的拱门。由巧妙交织的旋律线雕刻成丰富的图案与优雅的花纹。赋格曲的音响建构充分体现了自我调节、自我更新、自我超越的自组织动态。体现了乐音运动川流不息的变化、连绵不断起伏、升降离合、强弱缓急、抑扬顿挫的有序状态，显示了千姿百态的形式美、结构美、构筑美。

这种自组织的音响建构形式，不仅是幻想力的产物，智慧的外化，还是人类精神动态、审美意识、生命力量的积淀。在音乐史上，巴赫不仅是一位无与伦比的音响建筑大师，还是一位真正的复调音乐诗人。他的每一个声部的曲调，都具有鲜明的个性与丰富的表现力。声部交织、对比、应答、穿插进行中显露的诗意创造，整体结构中凝聚的深刻内涵，不仅体现了作曲家勇于创新、适时调节、不断超越的创造姿态，同时也体现了人类在进化发展中的自组织运动规律。

无标题器乐的本体美是自然、人生的本体美的高度统一。

它的一端与宇宙、自然的本体美相连，另一端与人类的生命运动、精神创造的本体美相关。它是外在世界的本体象征，深入到生命的内核和客体本质来完整表现它的内在精神。正如德彪西说的："音乐恰是一种最接近大自然的艺术，是一种最善于捕捉大自然的艺术。美术家和雕塑家 ...... 他们所摄取和反映的只不过是大自然的一个方面，唯一的一个瞬间；只有音乐家才擅于抓住黑夜和白日、大地和天空的整个诗意，再现它们的气氛，表达它们无限的节奏脉搏。"① 亦正如叔本华强调的音乐对世界是一种"完整地"体现。② 音乐又是主体内心世界的深刻对应。它内蕴的时间延续性最深远，可以承受千百年来人类不断更新的感受与体验。它的情态空筐容纳不同时代、不同民族的人们心中最微妙、最细致的各种情感与变化。它的动态结构最能体现人类的本质力量，精神运动的特征，人类作为类的生命意识的更迭、变化、发展。正如巴尔扎克所说的："只有音乐有力量使我们回返我们的本真。"③ 洋溢在海顿四重奏中的乐观与幽默，内蕴于莫扎特协奏曲中的纯真与超脱，显露于贝多芬交响乐中的奋进与搏击，难道不是"人类精神所爆发出来的火花"吗？④

(2) **无标题器乐的审美**

无标题器乐的审美体现了创造者、表演者、欣赏者三度创作的连接、结合、交融。是立美主体与审美主体本体美的融

① 吴毓清编：《音乐形象思维问题参考资料》第 33 页，中国艺术研究院音乐研究所 1981 年 12 月印刷。

② 何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》第 122 页，人民音乐出版社 1983 年版。

③ 同上，第 138 页。

④ 同上，第 110 页。

合。无标题器乐的鉴赏特征是感知的直接，体验的同化与升华，想象的自由，领悟的超越。

① 感知的直接

无标题器乐无需通过特定概念、具体事物的关口，可以直接指向音乐的动态结构，直接把握音响之流的丰富变化，感受乐音纯粹连续中积淀的心灵运动、生命的意韵。在远离观念形态的控制下，主客体的精神直接对话。以肖邦的《c小调练习曲》为例，在欣赏中人们通过直接把握曲中“强烈的附点节奏上升的旋律、激烈的跳跃，左手逼人的汹涌起伏的音型、力度的不断发展，全曲结束时和弦的迸发”[①] 等动态及结构形式，可以感受到立美主体内心的呼喊与抗争，紧张情绪的爆发与增长，不可抑制的激动心潮的起伏涨落。

② 体验的同化与升华

无标题器乐内涵的概括性，情感抒发的典型性，使客体的情态动力结构具有开放性的容量与辐射性的传播力，它可以由此及彼地催化欣赏者的情绪，诱发欣赏者的联想，又可以反过来容纳欣赏者被点燃的激情与客体的交融、同化。正如丽莎指出的：“每一个听者都会将柴可夫斯基《第六交响曲》中的悲剧性感受同化本人熟悉的某种东西，同化自己对同样或近似的感情范畴的体验联系起来。”[②] 客体凝聚的悲怆色彩在不同的主体悲切共鸣中增添了丰富的主体性。这种双向交流的交融、同化，有时可使主体从情绪的感染、激发上升到情感的净化，进入一种物我皆忘的状态与时空全无的空灵之境：

---

① 卓菲亚·丽莎著、于润洋译：《论音乐的特殊性》第69页，上海文艺出版社1980年版。

② 同上，第43页。

鸟栖鱼不动，月照夜江深。
身外都无事，舟中只有琴。
七弦为益友，两耳是知音。
心静即声淡，其间无古今。

——白居易《船夜援琴》[①]

③ 想象的自由与自主

黑格尔提到："如果我们一般可以把美的领域中的活动看作成一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程——那么把这种自由推向最高峰的就是音乐了。"[②]这种自由状态充分体现在无标题器乐的审美活动中。音乐是幻想力的产物，杰出的音乐更是天才幻想力的创造。创造者任凭乐思在声响有序运动中飞翔，乐韵在音乐形态中流动。缺乏想象力的人如何能去领略这种纯粹音乐无拘无束之味，自由驰骋之力？请看作家峻青在波兰参观肖邦故居时听到肖邦的一曲波罗涅兹所产生的自由想象："随着这个乐曲的优美旋律，我们的面前展开了锦绣般壮丽的波兰田野、绿色的维斯杜拉河上的春潮轻轻地冲击着柔软的沙滩，那青蓝色的高耸入云的塔特色山上的积雪在明朗的阳光下面闪烁着镜子般的闪光。那绿荫重重的褐色的乡村小道上卷进一片片白云似的羊群。"[③] 作家从听觉表象转化为视觉画面的想象，从波兰舞曲伸展到波

① 王山峡等编注：《历代音乐舞蹈诗选》第20页，云南人民出版社1990年版。
② 黑格尔：《美学》第三卷第337页，商务印书馆1979年版。
③ 峻青：《在肖邦故居》，蒋静编《旅外游记选》第173页，湖南人民出版社1982年版。

兰自然景色的联想是自由的，又是带有其个性的思维特征。李斯特则从波罗涅兹强有力的节奏、自觉的力量、坚定的感情中，看到古波兰的崇高气质与尚武精神："当我们听波罗涅兹舞曲时好像眼前浮现出一些波兰史册上所描写的古代波兰人的形象：结实的体格、开豁的头脑、深刻而动人的虔诚、豪迈的心胸与骑士精神相结合。"[①] 同样带有自由与自主的特点。

④ 领悟的超越

在无标题器乐的鉴赏中，欣赏者常常可以领会到"曲中声尽意不尽"的曲外之韵，超越了乐曲的情境、意境，达到一种宏观的把握与领悟。例如：我们从门德尔松《e小调小提琴协奏曲》第二乐章中不仅感受到作曲家对大自然的热爱与赞美、作曲家心灵与大自然律动的交流，还可以从作曲家的哲理性思索中，领悟到古往今来人类对自然与人和谐相处的追求，在不同层次上的人化自然向人的自然化的回归，人类意识向宇宙意识的趋向。

这种超越体现在人的心灵在音乐世界中对自己肉体躯壳的摆脱，向灵性世界的上升，对小我的忘却进入人类历史与未来的天地中翱翔，对身处时空的超越进入更广阔的时空范围中。如李斯特笔下描述的："感情借着音乐中的腾空直上的音浪把我们带到超凌尘世之外的高处……超越乎我们的贫乏、可怜的尘世的躯壳之上，超越乎我们的狭隘的小圈子之上……从汹涌沸腾的情欲之中解脱出来，凌驾乎其上，远离尘世，引渡到极乐世界……"[②]

---

① 李斯特：《论肖邦》第20页，人民音乐出版社1978年版。

② 李斯特：《论柏辽兹与舒曼》第28页，音乐出版社1961年版。

(3)从器乐小品到交响乐的鉴赏

在无标题器乐的系列中，器乐小品、室内乐重奏、交响音乐的音响形态与音结构不同，内涵的情态结构的张力和深度以及表演操作不同，令鉴赏者产生的美感亦不同。

器乐小品乐思的表达与整体结构不太复杂，乐音的运动形态与内蕴的情态鲜明易感，主题的发展与调性的变化也容易一目了然，所需表演技巧难度不大，较易掌握，亦便于欣赏者在感知上的整体把握，在体验上的直接交流，想象、联想与个人生活体验更加贴近，产生自然、亲切、愉悦的美感。在综合的心理运动中，感性直觉的运用多于理性思索的发挥。在器乐曲中有一些以体裁命名的特性乐曲，这些作品的构思与人类某种特殊的需求相关。如充满诙谐情趣的谐谑曲，自由发挥想象丰富的幻想曲、随想曲、狂想曲，多侧面揭示主题性格的变奏曲，循环反复、间插对比的回旋曲等。只要欣赏者了解这些特性曲的不同功能、表现形式、基本性质与特定情境，就能按图索骥、定向感知、对应交流、并在欣赏中联想与之相关的情境、意境，领悟与之相关的性质、内涵。

配合默契的室内乐重奏独具情态交流的魅力，听众在欣赏室内乐重奏曲时，既要感知每一个声部的鲜明个性，又要体会各个声部的复杂关系。以纵横结合立体观照的方式来把握其结构，以细致深入体验的心态来领悟其内涵，使感性的体验与理性的静观达到和谐统一、协调运动。

杰出的交响音乐名作是最丰富的声音动态与最深刻的精神动态有机结合与完美统一。它是器乐发展的顶峰，是无标题音乐的典范。它内涵的广度可与长篇小说相比，情感的深度可与悲剧抗衡，精神的高度可达诗歌的境界，思维的力度可

与哲学名著争辉。

请看贝多芬交响曲那种对立统一的戏剧性，能量分裂、凝聚扩展的动力性；柴可夫斯基交响音乐那种令人心弦震颤的抒情性；勃拉姆斯交响曲的宏伟史诗性；莫扎特器乐协奏曲的那种超凡脱俗的灵性与格里埃尔声乐协奏曲的激情与诗意给于听众情感震撼的强度，想象、联想的幅度、理性思考的深度，是其他音乐体裁的作品难以比拟的。听众从中获得的美感也是较其他音乐类型更强烈、更完满。

2. 标题性器乐音乐的审美

(1)标题性器乐音乐的特征

百鸟齐鸣、热烈喧腾的《百鸟朝凤》，战鼓激超、千军纵横的《十面埋伏》，色彩鲜明、情调别致的《芬格尔山洞》序曲，心理刻画细腻、人生体验丰富的标题交响曲《哈罗尔德在意大利》等标题音乐的杰作，似一朵朵绽开的浪花，在音乐历史的长河中闪耀，与纯器乐音乐的瑰宝交相辉映。

从广义来看，标题音乐是指以文字来揭示音乐内涵，阐明创作构思的器乐曲。我国传统器乐曲大多都有确定的标题，早在公元前三世纪的魏晋时期，就有《太山》、《楚妃》、《东武》等标题性的流行琴曲。现有记谱年代最早的琴曲《幽兰》描绘了深谷幽兰之清丽，借物抒情表达了作者抑郁失意之情，可算是我国早期的标题音乐。西方的标题音乐亦可溯源于公元前，但在19世纪浪漫主义思潮中发展成独树一帜、影响颇大的音乐体裁，并出现标题性音乐会序曲、标题交响曲、交响诗、器乐套曲与小品等百花争艳的繁荣景象。

标题音乐为什么获得这一时期音乐家的钟爱？笔者认为，李斯特在《柏辽兹和他的哈罗尔德交响曲》一文中，对标题

音乐价值的全面论述有一定的代表性。首先,李斯特指出:"仅仅是技巧华美的作品,虽然时常使接近它的人——艺术家、音乐教师和行家们——感到兴趣,但毕竟不会越出艺术王国的门坎的。如果它不具有神奇的灵感的火花,如果它不具有盎然的诗意,那么,社会就不会把它看作是他们心目中所珍爱的瑰宝。"[①] 在此,李斯特虽没有明确谈及标题音乐,却接触到作者以及标题音乐支持者的一个关键的思想,即:音乐的存在要与接受者的接受、欣赏、承认相关,没有欣赏者的作品是没有生命力的。这里充分突出了音乐创造中接受者的作用。正是基于这一点,李斯特认为标题音乐的标题与文字说明可以作为"引线"把群众带出音乐的迷宫、了解作品的含义,作曲家"思想发展的方向"。标题可以"固定器乐中的一些转瞬即逝的精神","把强大的音响之流引入一个可以规定思想的适当的河道"。[②] 总之,是使更多的欣赏者较准确地把握音乐的意义,便于情感的双向交流,使群众积极参与音乐的创造,让音乐的存在完成于接受者的创造中,音乐的生命流动于社会音乐生活中。

其次,李斯特认为:"标题能够赋予器乐以各种各样性格上的细微色彩,这种种色彩几乎就和各种不同的诗歌形式所表现的一样……标题音乐还可能成为前所未有的、善于表现现代人物感情变化的一种诗(在音乐方面)的对应物……"[③] 这里,他指出了标题音乐的表现力及更好地刻画主体内心世界的丰富形态、精神结构的复杂性格、强化音乐的感染力与传授力。

① 李斯特:《论柏辽兹与舒曼》,第43页,音乐出版社1961年版。
② 同上,第21页。
③ 同上,第48—49页,音乐出版社1961年版。

再者，李斯特对标题音乐与音乐的关系提出独到的见解："只有出于诗意所需，作为整体的不可分割的一部分，作为理解整体所不可缺少的东西，标题或曲名才是必要的。如果标题只是作为外表的装饰，只是出版家胡乱凑上去的东西，或者好像在一幅一切(包含内容和布局、诗意的形象和艺术的组合、线条和色彩)浑然一体的画上加上一层油漆，那当然就另当别论了。"① 一言蔽之，标题应该是画龙点睛，而不是画蛇添足，是统一于作品整体的有机部分，是凝聚作品形神的中枢。

综观中外的标题音乐作品，可分为抒情、造型、叙事三大类。第一类强调诗意的追求，情感的抒发，心理的刻画，情境、意境的塑造。如李斯特的交响诗《前奏曲》、《玛捷帕》、《理想》，江文也的管弦乐曲《汨罗沉流》，华彦钧的《二泉映月》、何占豪的弦乐四重奏《烈士日记》、马勒的交响乐《巨人》、《复活》等。第二类多为描绘性、风俗性的作品，既以音响的造型手法刻画自然景色、社会风俗，又表达了主体在自然与社会动态中的心态，主体与客体的交流与融合。如：古琴曲《流水》、琵琶曲《赶花会》、穆索尔斯基的《图画展览会》、雷斯庇基的《罗马的松树》、德彪西的《水中倒影》等。第三类的作品多是根据文学名著、诗歌、戏剧、民间传说等构思的标题音乐。音乐的构思与乐思的发展有一定的情节性与叙事性，并以清晰的情感发展逻辑贯串全曲。如何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁祝》、施咏康的交响诗《黄鹤的故事》、吴祖强和刘德海的琵琶协奏曲《草原小姐妹》、柴可夫斯基的《罗密欧与朱

① 李斯特：《论柏辽兹与舒曼》，第25页。

丽叶幻想序曲》、理查·施特劳斯的《家庭交响曲》等。

(2)标题性器乐音乐的审美

> 朱丝弦底燕泉急,燕将云孙白日弹。
> 嬴氏归山陵已掘,声声犹带发冲冠。①

唐朝诗人贾岛在《听乐山人弹易水》一诗中,描述了自己在欣赏琴曲《易水歌》时,从急促、激烈的琴声中,感受到荆轲高歌的激昂,联想到燕人送别时怒发冲冠的悲愤,写出了标题音乐审美活动中主体的心态。笔者认为,标题音乐的审美有这样几个特点:

①心理定势的指向性

心理定势是“由一定的心理活动所形成的倾向性准备状态,决定同类后继心理活动的趋势”。② 标题音乐的标题、文字说明等非音乐因素,对欣赏者在接触音乐前,形成趋向标题内涵的定势,在感知作品声音结构与动态时,就会自然地把标题与声音的运动相联系,“会去研究这些音结构是否真的反映标题因素的某些特性,是否真的反映同预先提示过的表象相联系的那种感情类型”。③ 以俄罗斯作曲家鲍罗丁的交响音画《在中亚细亚草原上》为例,作曲家在总谱前写道:在平沙漠漠、一望无际的中亚细亚草原上,传来了不大听见的俄罗斯和平歌声。从远处可以听到马和骆驼的脚步声,以及东方曲调

① 王山峡等编注:《历代音乐舞蹈诗选》第21页,云南人民出版社1990年版。

② 杨清主编:《简明心理学辞典》第220页,吉林人民出版社1985年版。

③ 卓菲亚·丽莎著、于润洋译:《论音乐的特殊性》第82页,上海文艺出版社1980年版。

的奇异的歌声。一个土著的商队渐渐走近。它在俄国军队的保护下，穿过无边的沙漠，平安、自由、无忧无虑地赶着路。商队渐走渐远。俄国人的歌声和亚洲人的曲调结合在一起，构成共同的歌声，它的回声逐渐消失在草原的空气中”。①

在作曲家的文字引导下的欣赏者，当小提琴在高音区拉奏的悠长连绵的持续音一出现，会把对音结构的感知与草原的气氛相连系，而不会与高山空谷、无边大漠、浩翰林海相连。深沉、舒展的俄罗斯曲调自然作为俄国军队的主题来感受，而音色甜美、装饰进行的东方音调亦会看成亚洲商队的象征而不会指向天方夜谭的阿拉伯宫廷，更不会变成俄罗斯勇士拯救东方美女的故事。

②情感体验、想象、联想的规定性

笔者曾就标题与非音乐因素和欣赏中心理活动的关系做过一次实验，被试对象是广州星海音乐学院 84 届普通班与师范班的 50 位学生。笔者在播放德彪西的管弦乐《云》时，先不宣读标题，同学们根据自己的感受写出来的体验与想象就很不相同。有的认为音乐是在“倾诉内心的不安”；有的产生“阴森、恐怖、如墓穴般”的感受；有的联想到“幽谷的山野中的神秘事件”；当标题《云》公布于众后，学生的第二次欣赏则有了特定的表象范围与体验的规定性，审美活动围绕着云的形象进行，描绘出“天空暗淡、灰云密布”、“缓慢飘动的灰色云层，向远方逝去”、“云浪翻腾，暴风雨即将来临”等景象，与德彪西自己的解释“云朵缓慢而凄凉地拖沓而过，在白茫茫、灰色的

---

① 钱仁康：《音乐欣赏讲话》下册第 220 页，上海文艺出版社 1984 年版。

虚无飘渺之中消融"[1] 较为接近。把乐曲的意境想象为"蓝天白云、晴空万里"的欣赏者则极为罕见。如前所述,诗人贾岛在欣赏琴曲《易水歌》时,也是把自己的体验、联想范围与《史记·刺客列传》中的荆轲刺秦王的事迹相联系,与荆轲的"风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还!"慷慨高歌相连。

③虚实结合、超以象外的超验性。

清代学者刘献廷在欣赏琴曲《水仙操》时能到达"天行海远"、"万象回荡"、"琴非琴、无古今"的境界。[2] 李斯特在柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》第一乐章中提琴奏出的忧郁的哈罗尔德主题时,联想到诗人拜伦的《恰尔德·哈罗尔德》诗句:"别人的船遍处航行,而他的船却无处停泊……生活在人烟稀落的地方,只爱那大自然,岂不美妙……"又从乐声与诗句的情境中想象哈罗尔德的思绪在奇妙的大自然中展翅飞翔,起伏浮沉:"他的思潮汹涌起伏,像瀑布一样一泻千丈,又像火山熔岩般直冲云霄……有时像缓缓飞行的信天翁一样徜徉在云天之际,有时又像是和沉思的朱鹭一起停歇在悬崖……"[3] 这种虚实结合、超以象外的超验性,就是以标题为路标又不囿于标题的限制,把标题作为音乐的有机部分,而不视为音乐内涵的全部。超以象外不是离题万里,而是"得其环中",更能把握音乐本体的真髓,更能从高处综观音乐作品的神韵与意趣。只有在定势心理的指向性与规定性中强化这种超验性与灵活性,才能使审美的精神运动不会呆板与僵化,不

---

① 上海文艺出版社编:《音乐欣赏手册》第363页,上海文艺出版社1981年版。

② 王山峡等编注:《历代音乐舞蹈诗选》第44页,云南人民出版社1990年版。

③ 李斯特:《论柏辽兹与舒曼》第73页,音乐出版社1961年版。

会产生思维的惰性与惯性。使主体的心理结构一直处于与客体主动交流，创造思维十分活跃的动态中。

二、歌曲的审美

1. 歌曲的特征

歌曲是诗乐合璧、词曲交辉的综合音乐体裁，它既有别于纯文学的诗歌，亦不同于纯音乐的器乐，具有音乐与文学融合的艺术价值，能给人以新的美感。笔者认为诗词在构建诗乐结合的歌曲内涵中，主要以明确的情感基点、清晰的情绪发展线索确定的意象活动范围，即从点、线、面三个层次具体勾勒出歌曲的内涵，使欣赏者的感受便于与之联结，情态交流更准确，联想、想象更适度。以叶修佳词曲的《爸爸的草鞋》一歌为例，歌词以草鞋贯穿全曲，紧扣草鞋挥洒笔墨，在草鞋上凝聚浓郁的思乡之情，奠定了全曲抒发的基点与情调。然后，又以父亲的思绪作为起伏的线索，把少年的梦想，中年的旅愁，老年的回忆都融化于对祖国的无限眷恋中。草鞋的踪迹与人生的航程所展现的意象运动，幅度可跨越大江南北、遍及神州大地。

音乐的创造则在诗词的基础上向更加抽象化与具体化两个相反方向发挥，一方面从大处着墨"渗透到诗歌的灵魂"中进行概括、提炼、抽象，选择最能表达词意神韵、最能体现曲中情境的乐音动态结构来揭示歌曲的内蕴。这包括伴奏的特定背景音乐、歌曲旋律典型音型、节奏、织体的设计。如舒伯特的歌曲《手摇风琴手》钢琴伴奏中贯串全曲的低音部纯五度持续音的背景音乐，以空泛、单一的声响渲染出流浪艺人的单

调、贫乏的生活。又如《爸爸的草鞋》中略带惆怅的 a 小调色彩构成旋律发展核心的委婉深情的曲首音型，富于弹性的节奏形态，都集中地表达出游子朝夕起伏的思流与绵绵不绝的深情。歌曲曲调这种抽象化、典型化的特征，使其具有不完全依附歌词的独立品格，在不唱歌词、只哼曲调的情况下，它的音乐表现力依然感人，听众依然可以把握它的情态基调。在一个曲调与多段歌词连结时，也能彼此协调。反之，同一首诗、词亦可以与各种乐音形态结合，与千姿百态的歌曲旋律合璧，这在中外音乐史上不乏范例。

另一方面的具象化是调动一切音乐因素对作品进行细节的描绘，使内蕴的情感强化、深化，使色彩更丰富、变化更细致、展现更富于动态，不仅扩大、加强了诗词的表现力，还挖掘出诗词的不尽之意、弦外之音，使诗乐合璧的整体更丰富、更具感染力。以歌曲《爸爸的草鞋》为例，愁思飘拂的前奏，衬托着感人肺腑的朗诵，使听众一下进入了特定的意境，联想到饱经风霜的老阿爸默默地注视着鞋柜上那双发黄的旧草鞋，他的思绪在起伏，眼睛闪烁着泪花，他的心又回到了祖国……单三部曲式 A 段小波浪形的旋律线婉转、流畅，平稳的进行中不时插入切分、附点的节奏使感情的抒发含蓄深沉。在乐句结束的长音上，围绕着主音的上下回环，让旋律更具情深意浓的韵味。这委婉深情的曲调，富于动律的节奏，细腻地刻画了爸爸出外谋生、远走他乡的复杂心情。

B 段是歌曲的展开性中部，它的素材与前一部分的材料有一定的联系，但为了推动情绪的发展，音乐在音区、音调及节奏上都有一定的变化；旋律在较高的音区上出现；句首的节奏更有韧性和张力，使得感情的波澜不断起伏，并逐步形成全

曲的高潮;鲜明地描绘了爸爸颠沛流离的人生航程,并自然地过渡到第三部分思乡之情的抒发。

再现的第三部分由于歌词的内容变化与情绪的发展,音乐上作了某些细致的调整,尤其是最后一句歌词"倦航的船儿快来靠港",是全曲着力渲染的主题,为了使之更突出、更鲜明,作者通过句首节奏的变化,切分音、八分音符的运用,使回归的渴望表达得更强烈,靠港两字与点题歌词的一再重复,更充分地表达了祖国对游子的热切呼唤,游子对故土那种魂牵梦绕的痴情。

再如,舒曼的歌曲《提琴的曲调是迷人的》,以欢快流畅的钢琴之流、舞曲的动律、活跃的节奏所描绘的节日气氛反衬歌中的忧伤情调,乐景哀情的强烈反差,更令人感到欲哭无泪的凄楚。

2. 歌曲的审美

(1)立体把握　分层感受

欣赏者在歌曲审美活动中,对诗乐美的结合体一方面要从整体上去把握,体会其立体构建、交相辉映的形式,有机统一、相得益彰的动态,如何集中于情境、诗意的体现。另一方面,也可以从音乐美的几个层次去分层感受人声美、歌调美、伴奏美的特质与表现,领悟各层次与歌曲内蕴的关系。前者是从宏观上的立体把握,后者是从微观上深入的分层体验,两方面结合起来,对一首歌曲的感悟就会比较全面。

立体把握、综合体验既要纵向地欣赏曲中形神的交融,又要横向地体会诗乐动态的内在联系,从而获得更强烈的美感。

以影片插曲《我爱你,中国》(瞿琮词,郑秋枫曲)为例,这首歌曲以纯真执著的激情抒发了海外赤子对祖国的挚爱,亦

表达了千百年来深蕴于中华民族群体意识中对祖国依恋的恋母情结。无论是飘泊异乡的游子,还是偏僻山区的村民,都无法摆脱这种磁性的吸力。请看此曲的中段,这是着力抒发爱国之情的主体部分。歌词18次反复出现"我爱你"这三个点题的关键词,并逐一展现祖国的壮丽山河、广阔的胸怀、气质与品格,使这种感情的抒发有具体的载体,不流于空泛,不感觉抽象。仅从音乐的旋律在"我爱你,中国!"两句中的设计,就可以看出诗乐的创造在情境中的凝聚与交辉。起于弱拍的"我",级进上行,五度跳进到达强拍的"爱"字,在"爱"字上,节奏放宽,音调继续上扬,再下行五度到达"你",并紧凑地朝向"中国"运动,在三拍长音上打住。高低抑扬音调的对比,松紧节奏韵律的交替,既表达了"爱"的强烈,又显示了"我"的沉着、含蓄,以及作者在"你"与"中国"中寄托的倾诉不尽的深情。第二句"我爱你,中国"音区上移,把"你"字放在强拍并继续4度上扬形成情绪的高潮。从第一句对爱的重墨渲染到第二句对你的着意强调,使感情抒发的指向更鲜明,祖国在游子心中的分量倍增。钢琴伴奏以八分音符的分解和弦上下起伏来衬托情感的表达,这里没有采用密集的十六分音符的大幅度运动来刻画心情的激荡,反而以柔美、宁静的织体来突出人声的表现力,既浓淡适宜,主次分明,使欣赏者的注意力集中于歌声的抑扬,又以一种内在、深沉的基调使歌声的抒发不仅有强度,亦有深度,不仅有外在的炽热,亦有内在的深切。

再从诗乐动态的内在连结、有机统一来看这两句词曲韵律的协调,可以发现曲调的起伏与音调抑扬的联系,既统一又有变化,在音乐节奏的动律上,第一句"我爱你"的拉宽,"中

国”的果断坚决，与言语朗诵节奏处理对“爱”的渲染，对指向的“中国”的坚定无疑是协调的。反之，第二句“我爱你”的紧凑，与语调的热切，“中国”的婉转缠绵与语气的委婉、深情亦是一致的。从不同的角度揭示了这种爱国之情的丰富内涵，深长意味，令人为之心醉。

分层感受即是在歌曲的审美活动中，注意力有意识地集中于音乐美的某一层面，感知其形神交会的特点，体验内蕴于形态中的情感，人声美的层次，涉及男女声不同音质，高、中、低不同音区的音色，戏剧、抒情、花腔的声音运用的不同表现力。一般来讲，男声较女声深厚、强劲，女声较男声清亮、高亢，男女高音音色明亮、激越、清朗，中音雄浑，低音沉实，抒情男女高音声音甜美、飘逸、流畅，戏剧男女高音声音舒展有力、层次丰富，花腔女高音声音轻盈灵巧、富于弹性。人声是人间最美的乐器，是任何人都拥有的抒情工具，人声与人的关系最密切，因此亦最能触动千百万普通群众的心弦。在欣赏歌曲时，留意人声的美质、音色的丰富变化，以及人声的运用与情感结构的协调和对照，会获得一种特殊的美感。对歌调美的形态，起伏跌宕、轻重缓急、明暗刚柔的音响结构内蕴的情态如何交融、协调的感悟，对伴奏创造的曲中氛围、背景的体验，对前奏的导入、情调、气氛的烘托，间奏的承前启后的表现功能与结构功能、尾声中情态的丰富、补充、扩展、延伸，以及伴奏中体现的立体感、弦外之音的欣赏则构成这两个层次审美的内容。

以舒伯特的歌曲《致音乐》为例，男中音深厚、坚实的音色，时而轻柔时而明亮，时而含蓄、沉挚，时而热烈奔放的变化，把作曲家对音乐的挚爱与崇敬表现得淋漓尽致。男中音

的音色既有高音的明亮,又有低音的厚实,既能抒发强烈的激情又适于表现内在的深情,使情感抒发得更深沉、朴实。歌调起首的跳进起伏,以鲜明的情态抒发作者心中的赞美,句尾在低音的徘徊,使这种情感表现得更含蓄。第二句的变化发展,音区的下移,句尾的呼应,使情态向深层发展。第三、四句旋律高扬形成的高潮,则使情态强化,第四句结束逐层下落在低音区主音的弱处理,使情绪的抒发既有无穷的意味,又有稳定实在之感,并逐步升华为一种神圣的感情。钢琴伴奏以右手和弦连续进行,左手弹奏旋律的织体,衬托歌调情态的起伏,把人们对音乐的深恋与热爱的心潮,强烈又内在的情调渲染得更鲜明、突出。在前奏中右手主属和弦的同音反复,左手轻声低吟的曲调,使歌者平静的心境微泛崇敬、赞美之情表现得恰到好处。一二段之间的间奏与尾声的音响动态完全一样,但表现功能却不同。间奏既作为第一段情感抒发的补充、强化,又为第二段出现创造特定的意境。而尾声则是把歌调结束时那种圣洁的感情更引向纯洁、美妙的境界,使人甘愿在音乐美中永醉!

此外,在歌曲欣赏中,一方面歌词的词语概念,易引导欣赏者的感知进入特定的情境、意境。第二信号系统的理解力在审美中起一定规定作用。主客体情感的双向交流是定点定线进行,而人生的经历、积累与体验则为能量的释放提供基础。另一方面音乐对歌词内涵的丰富、扩大又使这种体验与理解强化、泛化,使确定的点线情态运动有更宽广的活动范围与更自由的变化幅度。

(2)重唱多姿　合唱多彩

由不同声部构成的重唱,在形态上有多种层次与线条的

结合。可从二重唱至十重唱。在声音上，可以是单纯的男声或女声，亦可以是童声或男女混声，在情态上，不同声部的关系既可以互相交织、补充、协调，亦可以彼此对照、对比，形成尖锐的矛盾冲突。还可以是某些声部的结构互为衬托，另一些声部形成情态上的两极反差。

在欣赏重唱时，可以体会不同音色交融的丰富，不同音响动态纵横交错的变化，不同情态结构的对立统一。如，施光南作曲、邢籁作词的男声四重唱《飞吧！雪橇》，第二男高音与男中音唱出欢快跳跃的音调来刻画年轻人飞驾雪橇穿越风雪，掠过冰道的动态与愉快、乐观的心情 。高中音声部时而三度并行，时而同度合一，离合自然，第一男高音不时插入的高亢滑音“呜”似清亮的口哨，似得意的呼喊使飞驰中的欢乐神态更形象、生动。男低音坚实雄厚的同音反复动律“哩嘣嘣嘣”，把欢跃的音调衬托得更有动感与力度。集体演唱的合唱，以丰富的音色与多声部线条的结合来抒发群体的情绪，塑造人民的形象。它既有独唱歌曲所具有的人声美、歌调美、伴奏美的特点，亦有重唱歌曲多旋律多情态融合的多层次表现力，还有前两者无法达到的那种惊天动地的气势、群情沸腾的场面。在合唱作品中，纯人声的无伴奏合唱，最充分地展现群体合作的技巧、众多声音统一协调的魅力，多声部进行的纵横动态，是合唱艺术的上乘之作。

合唱作品的欣赏，听者一方面要整体感知人声不同音区、音色的和谐与区别，各声部融合一致与交替、呼应，群体音高、音色、表情的协调、整合的形态美。另一方面则要把多层次形态的运动与情态的表现相关，体会两者的有机结合与辩证统一。

三、综合艺术——歌剧、舞剧的审美

1. 歌剧的审美

(1)歌剧的特征

柴可夫斯基说:"歌剧将许多为一个目的服务的不同因素(音乐、诗、画、雕塑、舞蹈、哑剧、导演和演员的艺术)集中在一起,可以说是一种最丰富的音乐形式。"①

莫扎特说:"各种人所需要的东西,我的歌剧中都应有尽有。"②

以上两位名家的言论,已经涉及到歌剧美的本体特征及其审美价值、美感特点,笔者认为歌剧作为一种综合的艺术体裁,一种诗、乐、剧、画、舞交融的新结合体,其特征在于:

①动态的综合艺术

园林亦是一种集建筑、雕塑、书画、诗文、工艺、盆景、音乐、戏曲为一体的综合艺术。但这是一种静态的综合艺术。歌剧则是一种充满动态、动力、动感的艺术,歌剧的音乐、戏剧的剧情、人物的性格与命运、舞蹈场面的表演,都必需在时间流程中逐步展现,都有一个不断变化运动的结构与过程。歌剧中人物的动作与交流,也不能没有空间的移位与舞台上的调度。从歌剧序曲奏出第一个音符直到剧终幕落时,回响在人们耳边的最后一首合唱、重唱或咏叹调,综合艺术的整体就

---

① 刘智强、韩梅编:《世界音乐家名言录》第185页,中国华侨出版公司1989年版。

② 同上,第199页。

一直处于一种自组织的运动状态中。

②戏剧的音乐化

歌剧之所以有别于舞剧、电影等动态综合艺术,就在于戏剧的音乐化。音乐的丰富表现力在戏剧框架上获得充分发挥。

歌剧不是化装音乐会,也不是话剧加唱,就在于它是以戏剧框架为音乐表现的基础,情节发展为音乐逻辑展示的线索,戏剧人物为音乐表现手段集中发挥的焦点与核心。同时,戏剧的一切要素又要化为音乐。从剧本构思就要体现音乐的思维。如威尔第的歌剧《奥塞罗》脚本作者、诗人波依托在给作曲家的信上就谈到:“如果说我能看出莎士比亚的悲剧的内在的强烈音乐性,我能用我的歌剧剧本证明它,那是因为我使自己符合于威尔第的艺术观念。因为我在写这些诗句时感受到你用另一种语言,你一千倍熟悉和擅长的声音语言描绘它们时会有什么感受。”[①] 由于,波依托不仅是一个诗人,还是一个作曲家和哲学家,他一下就抓住戏剧音乐化的关键:一方面要从音乐创造的感受与观念来设计歌剧文学剧本,要在全剧构思上、情节的提炼上具有音乐整体布局与发展的特点,另一方面,又要在歌词写作、重要唱段与高潮安排、戏剧节奏的掌握上具有音乐性。使音乐的抒情性、戏剧性与动力性,戏剧的人物的内心世界刻画、性格冲突展现,情节的运动与发展有机结合、高度统一。

③多种艺术因素交织的复调美

---

① 田川、荆蓝主编:《中国歌剧艺术文集》第166页,国际文化出版公司1990年版。

诗、乐、剧、画、舞等多种艺术表现手段构建的歌剧结构，具有音乐复调织体的多线条、多层次结合的共时运动。以诗、乐、剧三个主要声部情态的交织、对比、抑扬起伏，节奏动态的疏密相间、张弛交替，使人物形象的塑造更鲜明、突出，情节推进更有波澜，戏剧冲突更尖锐、强烈，创造者寄寓其中的社会理想、美学理想更具感染力。布景、道具、服装等造型艺术因素作为一种环境、情境的基调，似持续低音一样衬托着主要旋律的发展，穿插于各场中的风俗性舞蹈，就像插入句一样既有结构上的连接功能，亦有情绪的渲染、场景的点缀、节奏的调节等表现功能。这几种艺术因素在持续运动中，彼此呼应、相互衬托，时而融合，时而对照，显示出音乐复调织体的立体建构美，亦展现了复调那种多侧面、多变化的揭示主题的丰富表现力。

(2)歌剧艺术的审美

歌剧艺术的审美有以下 3 个主要特征：

①视听互补

欣赏者在歌剧艺术的审美中，视听觉感知的互补、交融，较其他音乐体裁的欣赏突出。歌剧表演的时空维度、表现与再现因素的结合，使观众既要通过听觉感知在时间流程中展现的音乐，又要通过视觉感知演员在舞台空间上的动态，感知人物的交流、表情、动作、造型以及烘托剧情发生的特定环境、时代、区域的布景、服装。

笔者认为，歌剧审美的感知特点，最突出的是视听的互补性。据日本服部正等人著的《环境音乐美学》一书介绍，国外对非特殊投射系统的中心(NPS)研究展示，NPS 可“将收到的视觉系统的信号传递到与此相反方向的听觉系统的中枢，以

提高或降低听觉感受性”。[1] 反之，听觉中枢收到的音响信号，以 NPS 为媒介，也可以提高视觉皮质的灵敏度。

日本东北大学的丸山欣哉对异系感受性的相互作用研究证明，人们倾听 50 方响度单位以上的音响，9000—500 周期的音时，可增强视野中心的感受性。[2] 这些实验与研究均证明异系感觉，尤其是视听觉之间的相互作用，在理论与实践上都是有据可查的。这些研究同样可以作为审美活动中的视听觉互补作用的证明。联系歌剧艺术的审美亦是有效的。这种互补，一方面体现在视、听觉感知能力的增强与相互促进，另一方面，体现在视听觉感知内容的相互补充、丰富。以莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》为例。序曲中欢快、热烈的第一主题渲染的喜剧气氛，副部主题刻画的费加罗百折不挠的性格，结束部优美、活泼的音乐展现的苏珊娜形象，都使观众在听觉感知基础上，为视觉感知的期待作好准备。幕启后，阿尔玛维瓦伯爵城堡中，费加罗与苏珊娜为新婚布置的房间展现在观众的眼前，费加罗与苏珊娜的二重唱，从开头费加罗声部的单调、断续与他在念念有词地丈量房间尺寸的动作十分协调，苏珊娜在镜子前面自我陶醉唱出的甜美旋律，与费加罗的音调形成对比，随着剧情的展开，费加罗放下手中的工作，欣赏起自己的新娘，重复苏珊娜优美的曲调，两人沉醉于未来的幸福中。听觉对二重唱的感受与视觉对特定环境人物动作、表情、交流的感知相结合，使欣赏者对剧中人的那种幸福情境有更切实的感受。

---

① 服部正等著：《环境音乐美学》第 42 页，中国人民大学出版社 1991 年版。

② 同上，第 44 页。

②综合体验

在歌剧艺术中，作曲家与诗人、舞蹈家、导演、舞台美术家、服装设计师齐心合力，调动各种艺术的最佳表现力与发挥其优势来塑造人物的形象、性格，刻画人物的情态与内心体验，使剧情、音乐的发展与人物的命运展示同步进行，逐渐深入，不断掀起高潮，使欣赏者的情感体验在综合艺术多种表现力的作用下进行，更丰富、强烈。

在歌剧欣赏中，通过不同场次、剧中人演唱的各种咏叹调、重唱，在剧情冲突中的动作、表情、舞台调度与乐队伴奏音乐的衬托来综合体验人物性格的多侧面，人物情绪的变化、发展。以《费加罗的婚礼》女主角苏珊娜为例：第一幕第二场，莫扎特为她设计的两首二重唱既表现了她对即将举行的婚礼的期待、喜悦，又表现了她对伯爵不怀好意的担忧，既刻画了她妩媚可爱的性格，又表现了她的聪慧与机智，继而在第二场咏叹调中的温柔，在三重唱中的讥讽，第二幕第一场六重唱中因爱而生恨的愤怒，第二场咏叹调中的狡黠与假装卖弄风情等，使欣赏者对苏珊娜的形象有一个多侧面的完整的感受与体验。

歌剧中以重唱形式展示的不同人物思想感情的对比、冲突，使欣赏者可以同时地、综合地体验多种情态的交织、矛盾。如《费加罗的婚礼》中第一幕，伯爵、巴西利奥与苏珊娜的三重唱：伯爵气急败坏地唱出："快去替我把他赶走，我的愤怒像火在烧"，其情态的基调是"怒"。苏珊娜心情惊慌地唱道："多么糟糕，我真苦恼，教我害怕，我心跳"，情态基调是"惧"。巴西利奥以讨好的声调演唱，表面上的谦卑隐藏着不怀好意的中伤与幸灾乐祸，情态基调是"外媚内喜"。欣赏者通过这三

种不同情调的综合把握，既能体验剧中不同人物的情绪、性格，也能体验到剧情发展中情态起伏的波澜。

欣赏者在歌剧审美的情态体验中，不仅可以共时性地综合体验各种情绪的交织、对比，还可以历时性地体验人物的喜、怒、哀、乐的变化。由于歌剧中人物的确定性、具体性，在情节发展中人物命运的多变性，使欣赏者产生如临其境、感同身受的体验，从而在情态交流上更具体与实在，更容易产生强烈的共鸣。

③内外把握

歌剧是音乐体裁中最适于准确表现社会矛盾、哲学思潮，最适于具体展现创造者社会理想与美学理想，展现民间的欢庆，群体的斗争与群情沸腾的宏伟场面。因此，歌剧的认识因素最强，认识幅度最广。既能像文学、戏剧一样增强审美主体对历史、对社会、对各阶层意识的了解，又可以发挥音乐的特长使审美主体在欣赏中，能深入人物的内心情态世界去把握那种只有音乐才能刻画的情态变化，那种难言的感受，那种文字讲不清的两极感情的交替、混合。因而，在歌剧审美中，主体既可向外把握，从剧中展现的矛盾冲突延伸到该时代、该地域的社会与阶级的矛盾，甚至超越时空进行历史的反思与回味。又可以向内探究，深入到人物心理结构的深层，捉摸其内在的特征与奥妙。

从歌剧《费加罗的婚礼》中“把愚蠢而又放荡的老爷同获得胜利的聪明人加以对照”的主线，我们可以从宏观上了解到 18 世纪法国第三等级的人民反封建、反农奴制复辟的斗争。从第四幕苏珊娜歌唱的《快来吧，心上人》中欣赏者可以体会苏珊娜复杂的内心世界。她充满柔情的呼唤，甜蜜的倾

诉对伯爵是虚，对费加罗是实，既戏弄了好色的伯爵，又让多疑的费加罗心慌意乱。这首咏叹调把苏珊娜对未婚夫的爱，对权贵者的嘲弄交织在一起，多侧面地刻画了苏珊娜娇媚、深情机智的性格。

2. 舞剧的审美

(1)舞剧的特征

舞剧有以下4个主要特征：

①以人体美的动律为基本因素的综合艺术

舞剧和歌剧一样，都是动态的综合艺术。歌剧是以音响动态为主要表现手段，而舞剧则是以人体的动律为基本的要素，把舞蹈、音乐、戏剧等重要因素结合起来、综合运用。强调舞蹈的基本因素在于人体形态的动律，是强调舞蹈与其他艺术的本质区别。把舞蹈看成视觉音乐、连续画面、无声哑剧的研究者只侧重于舞蹈与其他艺术的联系，而没有首先把握舞蹈存在的特殊性。人类正是借助人体各个部分形成的千姿百态以及这些形态构成的各种动律来体现人的生命力与各种情态；来感受音乐的精神、来领略绘画的意境、来揭示戏剧的主题。

反之，在这一综合艺术中，音乐则赋予舞蹈外在的节律与内在的神韵。绘画则不断丰富舞蹈的创作构思、表现形态与舞台构图。著名的芭蕾舞大师诺维尔在有关舞剧的书信中，一再强调"一出舞剧是一幅图画"，[1] 希望舞蹈家学习画家塑造人物与构图的表现力，并指出："绘画对于芭蕾舞真是太有

---

① 若望－乔治·诺维尔：《舞蹈和舞剧书信集》第1页，上海文艺出版社1982年版。

用了，每个舞剧作者都必须认真钻研。它有助于形体赏心悦目，使形象充满新颖优雅感，群像给人美感，整体各部位美妙动人，姿态精确而又恰到好处。”[①] 此外，从敦煌壁画对中国民族舞剧《丝路花雨》的影响与中国舞蹈家对壁画上听法菩萨那些妙不可言的姿态的欣赏中[②] 均可看到绘画、雕塑对舞蹈的影响。

②人类审美意识在人体动态形式中的对象化

舞蹈与自由体操、艺术体操等同样以人体作为表现形态的运动项目，区别之处就在于舞蹈是人类审美意识的对象化。尽管，体操也体现着人们的审美理想与趣味，但在舞蹈中，这种意识更丰富、更复杂，对象化的形式更具抽象性与象征性，并形成了一系列的舞蹈语汇和特定的表现方法。如果说体操更侧重于力的技巧的展现，那么，舞蹈则更倾向于力的艺术表现。如在最简单的狩猎舞中，人类劳动的情趣、生活的意味、创造的实现、本质力量的体现都会内蕴其中。在最抽象的现代舞中，亦会交融着人类的生命意识、丰富的情态与复杂的心态，对自由的追求、对自由的向往。至于结构更复杂的舞剧，则更具真、善、美的价值。如独幕古典舞剧《仙女们》在轻盈、飘逸的肖邦乐曲中，所展现的月下曼舞的迷人舞姿、朦胧虚幻的意境，就表达了人类渴求远离尘俗的超越意识。

③戏剧舞蹈化、舞蹈戏剧化

舞剧在戏剧结构的基础上，充分运用人体节律、姿态、造

---

① 若望－乔治·诺维尔：《舞蹈和舞剧书信集》第30页，上海文艺出版社1982年版。

② 吴曼英、李才秀、刘恩伯：《敦煌舞姿》第122页，上海文艺出版社1981年版。

型的有序变化并以古典舞、民间舞、哑剧等动态模式来揭示人物性格，推动情节的发展。舞蹈要在戏剧框架内发挥，以塑造戏剧人物为中心，展现戏剧情节为脉络，形成戏剧冲突为高潮。戏剧的一切要素又要通过舞蹈语汇来展现，要发挥舞蹈之所长、具有舞蹈的特征。戏剧舞蹈化、舞蹈戏剧化是舞剧有别于其他舞蹈形式，向综合化发展的特征。如我国第一部民族舞剧《宝莲灯》就是以书生刘彦昌与三圣母的相爱结合、他们的儿子沉香学艺救母、一家团聚为剧情发展的主要线索，以三圣母、霹雳大仙与维护神权、破坏仙凡姻缘的二郎神和哮天犬之间的斗争，形成一连串戏剧冲突，并塑造了美丽、坚贞、执著的三圣母，质朴、忠诚的刘彦昌，勇敢、顽强的沉香与凶狠、狡猾的二郎神等一系列个性鲜明的人物形象。舞蹈的戏剧化使这部舞剧的发展一波三折，峰回路转，既有令观众进入规定情境的吸引力，又有使观众产生共鸣的感染力。而这一切戏剧因素又通过编导为不同场景、不同人物设计的古典舞蹈、戏曲表演、民间舞蹈语汇，通过个性化的舞蹈动作，富有特色的姿势、造型，别具一格的构图与调度，通过各种独舞、双人舞、群舞的交替和组合来表现的。

④多种动态相结合的多线条结构

舞剧与歌剧同样具有多种动态结合的多线条结构，是人体动态、音响动态、情节动态、人物性格动态有机统一的复合结构。这几种动态相互交织、彼此协调，时而合力推动高潮的发展，时而此起彼伏保持动态的力度与趋势。音响动态强化舞蹈动态的戏剧性与情绪的感染力，情节动态激发乐、舞形态的发展动力，性格动态则可以丰富其他动态的表现力。在多种动态结合的基础上，舞蹈形式又超越其他艺术形态形成自

己独立的、完美的表现结构。

(2)舞剧艺术的审美

舞剧的审美有以下3个主要特征：

①视听交融

在歌剧的欣赏中，视听觉的相互补充可使观众获得更强烈的美感。若听而不视，会影响欣赏的效果，但不会从根本上削弱音乐的表现力。即使在家欣赏歌剧唱片，也能感受到音乐的美。在舞剧的欣赏中，则不能只听不看，只有视听觉的交融才能感受到舞剧的人体动律美、多种动态交织的美。当然出色的舞剧音乐也可单独用听觉来欣赏，不过这种欣赏已变为音乐欣赏而不是舞剧欣赏。反之，只看不听、或不能把视听觉有机统一起来进行欣赏，就不能把握舞蹈动态的形与神，不能领悟形、神交融的美。所以舞剧编导认为成功的舞剧应给予观众完美的视听觉统一的美感。可见，在舞剧的审美中，视听觉感受的协调、统一比歌剧欣赏更为重要。

②总体交流

既然舞剧的多种动态结构是一个有机统一、相互协调的整体，观众在鉴赏时，就要从总体把握的角度与之进行交流，综合体验乐、舞、剧等多种因素交织形成的复合结构，各种动态彼此补充、衬托，相互对照的内在关系。如由斯特拉文斯基作曲、瓦斯拉夫·尼金斯基编舞的芭蕾舞剧《春之祭》的“献祭”一场，强烈、紧张、不协和的音响，复杂、多变的节律，怪异、刺耳的音色与疯狂、痉挛、充满野性的舞姿相结合，在血红的夕阳、燃烧的火堆、莽原与石块的场景衬托下，渲染出原始祭献的狂烈气氛、神秘恐怖的基调。再如，柴可夫斯基作曲的舞剧《天鹅湖》的第三幕王子与黑天鹅奥吉丽雅的双人舞形成的

不同性格的对比，也要结合剧情和人物性格来体会。总体交流是一种立体的、多层面的把握，只有领悟到各种动态的辩证关系，才能获得更深刻的感受、更强烈的美感。

③内外结合

在舞剧鉴赏中，欣赏者要把表演家外在的动作、造型、姿态和表情与内在的心理活动精神动态相联系，由外至内、再由内到外地体会、感受剧作的情态基调，人物形象与个性、情节发展与矛盾冲突。如肖松作曲、安东尼·图德编舞的独幕芭蕾舞《丁香园》，当剧情发展至高潮时，女主角卡罗琳僵立在自己的未婚夫身旁，十分无奈。就在这时，全体演员的舞姿忽然停滞下来，定格为呆板、木然的造型，而音乐却在令人窒息的气氛中继续，舞蹈僵化的静态与音乐进行的动态形成对比，内外结合地揭示了主人公违心地屈从世俗礼教的心理动态，以及无爱婚姻所内涵的悲剧意味。

第二节　音乐审美的特征

一、期待、交流、回味三环节

在探索音乐鉴赏过程的著述中，多注意研究听音乐时的主客体多向交流，对于欣赏前的期待，与欣赏后的回味未予以足够的重视。笔者认为期待的心理准备不同，在欣赏过程中的综合心理动态亦会有差异。欣赏后的回味是欣赏中反馈、交流的继续，是审美体验的深化、趣味的强化。因此，这三个环节缺一不可，只取中间环节，固然抓住了重点，但不够系统

也不够完整。

1. 期待:心理准备

形成欣赏者期待的因素,一是审美主体"熟悉的先在审美经验"形成的定势心理与既定期待视野。二是审美客体的标题、介绍以及有关作曲家生平、创作意图、作品评价及演奏家风格、特点介绍的信息导向等形成的心理暗示。

先在审美经验和既定期待视野与鉴赏作品审美心理的远近,与鉴赏者对作品的把握及获得美感的程度是相关的。距离太远,若鉴赏者期待视野不加以变化与之适应,就难以获得审美效果。如高尔基在小说《母亲》中,描绘母亲最初听到索菲亚弹奏的钢琴声:"这种音响开始时并没有打动母亲的心。在这接连不断的阵阵琴声里,母亲只听到一片杂乱无章的声音。她听不出那些颤抖的复杂音响中的旋律……"经过调节、适应,距离缩短,就可以逐步产生主客体交流,使审美主体的情绪随之变化。"音乐渐渐增强,使母亲的心不知不觉地激动起来。"① 若主客体不存在审美距离,客体可以充分满足主体的期待视野,主体一方面可以获得较完满的审美效果,另一方面又会产生一目了然、过于熟悉,却没有新鲜感的问题。

信息导向在期待心理中的作用,一是对欣赏者注意力导向的选择。如在介绍作品时,用较多的篇幅去评价表演大师的独特风格,就会使听众把注意力更多地指向表演家的演绎,而不是作品本身。若是音响公司做宣传,极力渲染音响产品突出的表现效果,听众就会更留意音响的质量。二是对欣赏

---

① 《高尔基文集第11卷母亲、夏天》第218、250页。人民文学出版社1985年北京版。

者情感体验、想象、联想等综合心理活动的导向与规定。信息导向一方面可使心理活动的范围更明确、清晰，另一方面又限制了自由活动的天地。若是错误的、不恰当的解释与评价，则会把欣赏者的心理活动导向错误的轨迹。如贝多芬钢琴奏鸣曲《月光》、阿炳的《二泉映月》，其标题是后来的评论家、音乐家加上的，已经广泛流行却名不符实，题不达意。诗意的标题无法揭示作曲家内心压抑的情绪与深层的思绪。若欣赏者由标题的启示去联想月夜静谧的意境则与乐曲原来的内涵有较大的距离。三是对审美主体审美判断的影响。心理学家里格为此专门做了一个实验。他利用第二次世界大战，人们对德国民族的偏见，对德国作品做了一些有关的评价，来观察欣赏者审美判断的变化。他向 164 名大学生播放了以下的作品：

弗兰克的《d 小调交响曲》第二乐章。

瓦格纳的《神界的黄昏》中的片断。

瓦格纳的《名歌手》第二幕，序曲。

瓦格纳的《荒凉与孤独》序曲第二部分。

贝多芬的《第八交响曲》第三乐章片断。

西贝柳斯的交响诗《芬兰》后半部分。

第一次欣赏不作任何介绍，让学生用图解等级定量表来记录他们的印象，等级从“我非常不喜欢”到“我非常喜欢”。第二次欣赏，他把 164 名学生分为三组。第一组听到有关所有乐曲的赞扬性的评论。第二组是控制组，不让他们听到任何评论，也不让他们知道作品的名称。第三组的乐曲，第 1 首与第 6 首的评价与第一组同，第 2 至第 5 首的德国音乐是不利的评价。如第 2 首，加上“希特勒非常喜欢瓦格纳的音乐”

等注解。测试结果，第一组肯定分数上升 8%，第二组上升 4·5%，第三组只上升 1·2%。①

可见，相反的评论有确定的影响，第三组仅上升 1·2%是由暗示产生的负作用，它几乎抵消了由于熟悉程度增加的正面影响。

心理学家莱多西于 1976 年设计的一个实验，也显示出信息导向在期待心理中的作用，从而影响了欣赏者的审美判断。他在给被试的音乐专业大学生听若干首由小号、管弦乐器、钢琴演奏的乐曲时，还提供了一些假信息，如关于演奏者的错误资料，编造的作曲家本人、其他权威人士、当时的听众对作品的评价等。结果发现，这些信息强烈地影响了被试者对演奏质量的评定及兴趣程度，大学生们往往更多地遵从权威观点与公众舆论。②

2. 交流：直觉与超越

音乐美的鉴赏过程是审美主体与作品、作曲家、表演家多向交流相互融合的过程。对于这一过程中的感知、情感体验、想象与联想的综合心理活动进行探讨、研究的著述为数不少。笔者在此，想从另一个角度分析音乐审美中的两个特征。

直觉把握、直觉认识、直觉思维，是许多哲学家与美学家都较为关注的问题。如斯宾诺沙就把人的认知方式分为感情、理性与直觉三种类型，并认为直觉高于经验与推理，是直接认识一件事的正确本质的能力。康德与费希特相比，前者

---

① 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第 325－326 页。三环出版社 1989 年版。

② 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第 262 页。中国文联出版公司 1995 年版。

强调直观的感性范围,后者则认为直观是理智的,并指出:“最高的自我意识是哲学家的自我意识,是理智的直观。”①叔本华也谈到:审美是主客体融成一体的直觉活动。② 在克罗齐的直觉主义美学中,更是把直觉与审美的把握相关。柏格森在《形而上学导言》中指出:“所谓直觉,就是一种理智的交融,这种交融使人们置身于对象之内,以便与其中独特的,从而是无法表达的东西符合。”③

综上所述,直觉既是一种直接把握事物内在本质的能力,是感性与理性统一的认识,是主客体交融、同化获得独特领悟的能力。它亦具有中国佛禅哲学谈及的豁然贯通、涣然冰释,整体把握、迅速感悟的特点。对于音乐审美中的直觉问题,哲学家、音乐家亦予以足够的重视。德国哲学家莱布尼兹就认为:“音乐,就它的基础来说,是数学的,就它的出现来说,是直觉的。”④圣-桑也说到:“人在其智慧的深处具有一种独特的隐秘的感觉,即美的感觉,借助于它,人能领悟艺术,而音乐就是能迫使这种感觉振动的手段之一。”⑤ 汉斯立克亦指出:“优美悦耳的音响之间的巧妙关系,它们之间的协调和对抗,追逐和遇合,飞跃和消逝……这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前,并且使我们感到美的愉快。”⑥弗·哈奇生强调:“经验证明,许多人有相当完善的一般意义的视觉和

---

① 梯利:《西方哲学史》下册第206页。商务印书馆1979年版
② 周义澄:《科学创造与直觉》第58页。
③ 同上,第62页。
④ 何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第44页,人民音乐出版社1983年版。
⑤ 同上,第151页。
⑥ 汉斯立克:《论音乐的美》第38页,人民音乐出版社1982年版。

听觉……然而,他们也许对音乐、绘画、建筑、自然风景绝不感到愉快,或者比诸别人对同一事物的快感是微乎其微……在音乐方面,我们似乎普遍承认有一种不同于外听觉的特殊感官知觉,称之为知音之耳或音乐感。"① 以上几位哲学家、音乐家一方面从音乐本体角度谈到音乐是直觉的创造,音乐能唤起人的领悟艺术美的直觉;另一方面则从审美主体鉴赏的角度指出,音乐鉴赏要有与一般听觉感受不同的音乐直觉力,要用直观的心灵去体悟。

下面具体地分析音乐鉴赏的直觉有哪些特点:

其一是感性的把握中积淀着理性的因素。以唐朝诗人张九龄写的听筝诗为例:"端居正无绪,那复发秦筝。纤指传新意,繁弦起怨情。悠扬思欲绝,掩抑态还生。岂是声能感,人心自不平。"② 诗人对乐声中的情、意、态的感受是一种直观的体验,非逻辑、非概念的整体与直觉的感悟。但在这种感性的把握中,又有超越感性的理性因素的积淀。他对弹奏者不平心绪的体验,就与过去的审美经验的积淀有关。人心的不平,不只是对乐曲情态的感受,而是已超越了曲中内涵而融入更多的社会思想与心理内涵。

其二是审美感受中的内觉特征。"内觉是对过去的事物与运动所产生的经验、知觉、记忆和意象的一种原始的组织。这些先前的经验受到了抑制而不能达于意识,但继续产生着间接的影响。……它也不能导致直接的行动,不能转化为词

① 何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第 85 页,人民音乐出版社 1983 年版。

② 王山峡等编注:《历代音乐舞蹈诗选》第 49 页,云南人民出版社 1990 年版。

的表达而停留在前词语的水平。它虽然含有情感成分,但并不能发展为明确的情绪感受。"[①] 可见,内觉是一种模糊、朦胧、无法表达又与过去的积累相关的一种心理活动。它是处于无意识与意识相交的边缘之处,主体既能意识到这种心态,又无法明确意识其性质。音乐是"离内觉认识阶段最近的创造力形式"。[②] 雨果就指出:"音乐表达不能言又不能缄默的东西。"[③] 斯宾塞也谈到:"音乐唤起了我们不曾梦想过它的存在和不曾明白过它的意义的那些潜伏着的情绪。"[④] 因而在音乐审美中,这种内觉的体验也较为普遍。审美主体在音乐美中常获得一种难以名状的愉悦,一种难以表达的无法确定的情绪交流。同时,内觉的积累,亦有利于强化直觉地把握音乐美的能力。

其三是自组织精神运动的性质。审美主体对音乐美的直觉领悟具有自组织运动的性质。音乐本体的特征已具有自组织的性质。圣·奥古斯汀曾谈到音乐的动态"是一个为自己独立的运动,因此是自己娱乐自己的运动"。[⑤] 音乐动态所内蕴的人类精神运动亦具有自组织的方式。黑格尔就指出:"音乐的基本任务不在于反映出客观事物,而在于反映出最内在的自我。按照它的最深刻的主体性和观念性的灵魂进行自运动的性质和方式。"[⑥] 因此,音乐本体内涵精神运动与音响动态

---

① 阿瑞提:《创造的秘密》第 69 页,辽宁人民出版社 1987 年版。
② 阿瑞提:《创造的秘密》第 79 页,辽宁人民出版社 1987 年版。
③ 何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第 141 页,人民音乐出版社 1983 年版。
④ 同上,第 155 页。
⑤ 同上,第 25 页。
⑥ 黑格尔:《美学》第三卷第 332 页,商务印书馆 1979 年版。

自组织运动的性质，使审美主体在直观时，也要使自己的心理运动与之协调，处于自组织有序的状态。另一方面，则与直觉运动的自组织性质相关。N·尼季伏洛娃在《文艺创作心理学研究》中指出直觉的第三个特点就是："不存在某种努力和困难，过程似乎是自己进行的。"[①] 这种自己进行的过程，就是一种自组织运动的过程。

审美直觉的自组织运动，体现以下特征：

首先，客体自组织动态信息触发主体大脑结构的网络系统，通过自组织功能使相关的部分从无序走向有序，从分散的能量聚集成某种与客体结构对应的完形，从而产生直接、迅速把握客体的感悟。

其次，审美主体心理结构的开放性，使主客体在能量交换时，主体积累的审美经验与客体内蕴的新信息互相适应，确定性和新奇性相互补充重新藕合、更新变化来协调主客体的运动。

超越性是音乐鉴赏中显著的特点。音乐形态所具有的超越时空、物质限制、超越言语概念束缚的特点，就使其获得远离物质层次的精神性。因此，在音乐美的鉴赏中，主体一方面可以超越主体所处的时空环境、社会角色、日常事务，"从物质的羁绊中解脱出来后，它将是自由而毫无约束的，它将沉浸在无边的感情海洋中"；[②] 另一方面，主体还可以超越一己的精神状态、情绪起伏以及命运与经历在心灵中留下的阴影。

在音乐美的欣赏中，审美主体不仅可以超越自己，还可以超越美的客体。通过想象、联想与主体的丰富补充和再创造

---

① 尼季伏洛娃：《文艺创作心理学研究》第 28 页，甘肃人民出版社 1984 年版。

② 李斯特：《论柏辽兹与舒曼》第 44 页，音乐出版社 1961 年版。

活动，人们在美的感受中可以"超于象外"、"神游物外"；从个别美的体验，扩展到普遍美的领悟；从暂时美的生发进入永恒美的把握。

这种超越性还体现于审美主体在超越了主客体后，达到的一种物我同一、主客体交融、人与自然合一的状态。在心理学家马克思·舍恩收集到的有关音乐家对音乐美的体验报告中，一位音乐家写道："一旦我真正地进入了审美的迷狂，我就会断然忘却周围的一切。"另一位认为：在极至的时刻，好像有一种核聚变，我与所听到的音乐合成一体。这一刻在整个过程中，不过就是几秒钟，但它把整个的态度上升到一个截然不同的水平。[①]

野村良雄在《音乐美学》一书中也指出：对音乐除了感觉上的把握和理性上的把握外，还有一种超概念性的理解，而"当这种纯音乐的认识或把握达到它们的最高阶段的时候，则是属于非常灵魂性的阶段。它超越了人类的普遍精神活动中的合理思维，变成某种直接把握的性质"。[②]

3. 回味：反馈与深化

十指纤纤玉笋红，雁行轻遏翠弦中，
分明似说长城苦，水咽云寒一夜风。[③]

---

① 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第 366 页，三环出版社 1989 年版。

② 野村良雄著、金文达、张前译：《音乐美学》第 132－133 页，人民音乐出版社 1991 年版。

③ 王山峡等编注：《历代音乐舞蹈诗选》第 53 页，云南人民出版社 1990 年版。

唐朝诗人张祜的《听筝》不仅表现了思妇遥念在外服役丈夫的哀愁,写出了音乐令雁行轻遏、水咽云寒风凄的效果,还描绘了音乐感染力在听众心中持续一夜的作用,曲尽意无穷、情未尽的魅力。在宗白华的著作《美学散步 》中也提到了古希腊传说中有关歌者奥多菲斯的故事,描绘歌手弹奏七弦琴的魔力使空地涌现市场,琴声永远凝聚于市场建筑中,让市民漫步于永恒的韵律中。这一传说不仅涉及音乐与建筑的关系,还谈到了音乐长久的影响,其魔力不仅体现于琴声演奏的过程,听众欣赏的过程,也体现于琴声中止后,在生活中的久远作用。

音乐鉴赏中的第三个环节——乐声之回味、反思。一方面可以强化交流环节中所获得的美感,使之在自己心灵中持续作用、扩大影响。另一方面还可以深化这种美感,使之在回味中进入心理深层结构,丰富审美经验的积淀。正如黑格尔谈到的:"声音的余韵只在灵魂最深处荡漾,灵魂在它的观念性的主体地位被乐声掌握住,也转入运动的状态。"① 黑格尔在此不仅分析了音乐余韵作用于审美主体心灵的深度,还指出这种美感使主客体交流的动态在持续深入的影响。心灵受到乐声触发的动态在乐声动态停止后,仍未终止,还可以不断发展、完善。

此外,在回味中美感强化、深化的同时,理性的反思,还可以使审美主体对音乐美内涵的意味、意境、意义获得进一步的理解,甚至还可联想到相同或相异的美的形态进行比较;联系到同一作曲家的其他作品或同一流派其他作曲家的作品进行比较,在系统

---

① 黑格尔:《美学》第三卷第 333 页,商务印书馆 1979 年版。

的、深刻的理解基础上重新更深刻地感觉作品的美。

回味、反思的心理基础在于审美知觉的恒久性，新旧信息重新结合，形成暂时联系，在大脑皮层留下的痕迹使审美知觉的听觉意象能保持相对的稳定性。

二、多角度欣赏与反复品味

笔者认为音乐美感的获得、强化、深化不仅与前述的欣赏过程三环节有密切关系，而且与多角度反复欣赏有重要联系。

1. 多角度欣赏

从酷爱音乐的哈佛大学李欧梵教授回答《爱乐》期刊记者采访的谈话中，我们可以看到李教授从不同的角度接触音乐的经历：

“1949 年，全家到了台湾，我父亲在新竹师范教书。家里有了一架慢转唱机，晚上经常开唱片晚会。……唱片是对音乐会的制作，再好的录音质量，也不可能制造出音乐会中真实的氛围。所以我每到一个城市，首先就打听音乐会有什么节目。

“有些指挥家在台上的时候，你能感觉到他，比如伯恩斯坦、卡拉扬。有些指挥家，则让你忘掉了他们还在台上，朱利尼、布莱兹都是这样。

“前一阵我比较喜欢马勒，从研究音乐与文学的关系，又比较喜欢肖斯塔科维奇。最近我刚去过布拉格，又比较喜欢德沃夏克。德沃夏克的序曲、交响音诗，都非常好，他的交响曲，我觉得最好的是第八。

“我听音乐，不像别人那样正襟危坐，看书时候我背后也放上音乐。我家里，楼上、楼下、书房有三套音响，卧室里是收

音机,下一步计划是在地下室里置一套最好的……要听的时候下去,那样就是真正的正襟危坐了。

"我的一对音箱,是 B&W805,……CD 机是 Denon1520。我以为,前后级一定要分开用,我现在的前级是真空管的,真空管表达小提琴、弦乐的质感特别美。联接音箱和 CD 机的线很重要,线的好坏差别会很大,至少要用中等价格的线。在器材中,我以为音箱最重要,它的价格应占整套器材价格的一半。"[①]

尽管李教授不是专业的音乐家,他鉴赏世界一流音乐家演奏经典名作的水平,他对音乐的独特见解和拥有 2000 张 CD 的积累都不逊于职业音乐家。从他欣赏音乐的经历中,我们可以看到五种不同的角度:全神贯注地综合把握音乐与背景式的聆听交替;侧重于作曲家与作品的欣赏;比较不同演奏家、指挥家的表演风格;比较不同的 CD 版本;从音响器材的角度品赏音色、音质、保真度、空间感等。

肖斯塔科维奇还谈到,"在听管弦乐曲的时候,我在脑子里把它改为钢琴曲,一边听一边用手指试着,看看是否适合用手弹。我听钢琴曲的时候又立即在脑子里把它改成管弦乐曲。"[②] 科普兰则认为:"听兴德米特、辟斯顿的作品需具有一副懂得复调的耳朵;听维拉·洛博斯的作品,需知色彩新之丰沛;听弗兰克和汤姆森的作品需敏锐灵秀;听斯特拉文斯基晚年的作品,须爱其风格、精密与个性;听米约的作品,须喜其饱含嘲弄意味之音响……"[③] 这又是一种从专业角度来鉴赏音

---

① 《爱乐》第三辑第 31 页,生活、读书、新知三联书店 1995 年版。
② 刘智强、韩梅编:《世界音乐家名言录》第 406 页,中国华侨出版公司 1989 年版。
③ 同上,第 406－407 页。

乐的特点，较多地从音乐形式的结构特征、风格特点、作曲家的个性来把握。

上述几种不同角度，审美的效果、程度、功能各有特色。全神贯注地综合把握可获得较全面、丰富的体验，较纯净的音乐感受。背景式的聆听，大量音乐美的信息进入潜意识层面，尽管当时获得的美感不强烈、不深入、不连贯，仅作为一种氛围的渲染，情绪的调节，却为以后的审美体验与立美创造打下基础，在形成审美心理定势、构建审美心理结构时起重要作用。侧重于作品与作曲家的鉴赏可以更好地了解作品的本质特征与风格，欣赏作曲家独特的创造与独具匠心的构思、设计，与作曲家的情态结构深入交流。侧重于表演的不同处理，一方面可以欣赏多姿多彩的表演个性的创造，另一方面也可以从表演家对客体再创造中，窥见客体美的丰富性，产生常听常新的美感。专业角度的欣赏，可以既从宏观上对作品与作曲家的创造与同一系统或不同序列的客体进行比较，又可以从微观的角度去分析各种音乐表现因素上的创造特色，对作品从整体到细节把握较为准确。音响器材的鉴别，纯形式的因素较多，使惯于只注意音乐不注意音响效果的听众，对第三度创作有进一步的了解并获得一种前所未有的感受。

科普兰强调，“在理想的听众身上，既需要有专业者的业务修养，又应该有自觉地接受音乐作品的音乐爱好者的直率的态度”，[1] 这几种角度的结合与分别运用，可以使欣赏者获得丰富的美感、不同的精神享受。较之仅从一个角度去聆听

---

① 刘智强、韩梅编：《世界音乐家名言录》第400页，中国华侨出版公司1989年版。

音乐，能更全面、更立体地接触音乐美。

音乐审美中的多角度变换与选择，是以审美知觉的选择为基础，与审美目的、审美趣味和审美能力分不开的。审美目的之转换，可使知觉选择转移，审美能力的高低，亦会影响角度的差异，审美趣味的多样性与多角度的综合运用也是相关的。

2. 反复品味

音乐美是需要反复鉴赏的，这在于审美客体的物质材料的特殊性，创造方式的特殊性，表演再创造的丰富性，还在于审美主体接受的自主性，鉴赏的多元化与多角度。

首先，音乐接受作为音乐美实现的最终环节，审美主体对作品的熟悉程度直接影响其参与创造的程度和接受的效果、美感的强弱。正如兴德米特指出的："一首音乐组织极端新奇的作品不能在听者的心里引起对以往经验的任何回忆……必然要妨碍他的富有创造性的合作。他不能使他的均衡感适应这个不断发展的音乐结构；在这崎岖的音响地区中，他不知道他自己所处的地位；他对与整体有关的各个结构细节的意义不能识别，他甚至无法理解这些细节的一致性、连贯性。对他来说，音乐步入迷途，在一片混乱中消失；在音乐进入听者头脑中的合作范围以前，它已经退化成为一团乱七八糟的声响。"[①] 伦纳德·迈耶尔在《音乐的情感意义》中也谈到：欣赏中的"期待主要是一种风格体验的产物。……风格完全陌生的音乐是完全无意义的"。[②] 因此，新奇的音乐、复杂的体裁、

---

① 萨姆·摩根斯坦编的《作曲家论音乐》第265－266页，人民音乐出版社1985年版。

② 迈耶尔著，何乾三译：《音乐的情感与意义》第53页，北京大学出版社1991年版。

不熟悉的风格，只有在多次欣赏、逐步熟悉的过程中才能使听众接受、理解，参与创造。兴德米特也说过："所有与他先前的经验无关的音乐结构必需对听者的生理上和心理上接受能力进行多次的冲击，才有可能加进到已经积累起来的知识贮存中去。……越是复杂的作品，听者越是需要多听它的演出才能理解。"①

心理学家的有关实验也证明了这一点。瓦伦汀在《实验审美心理学》中就介绍了马克斯·迈尔运用$\frac{1}{4}$音程创作的乐曲进行审美试验的情况："乐曲演奏了12到15次，8位被试者说，由于反复地欣赏，乐曲的审美效果有所增加。有几个被试者确实变得更加动情，认为乐曲变得非常美。"② 在哈格里夫斯著的《音乐发展心理学》中，也有谈到有关音乐听觉刺激熟悉性的问题。他指出温德提出的"熟悉"与"愉悦"相互关系的倒"U"型函数，以及伯来思个人对此函数的修改，即是：对完全不熟悉的新奇刺激，偏爱程度为负值——"不喜欢"，随着刺激逐渐变得熟悉，偏爱程度也逐渐上升到正值——"喜欢"，再上升到高点——"相当喜欢"，如果此时刺激继续重复，熟悉程度继续增加，偏爱程度则开始下降，直到负值。此后，舒克特、麦克唐纳、沃威尔、巴里等人所做的研究中，支持了这项假定。③

此外，还有四项实验支持"单纯复现"假设。克拉格曼发

① 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》第266页，人民音乐出版社1985年版。
② 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第265页，三环出版社1989年版。
③ 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第191页，中国文联出版公司1995年版。

现大学生对古典音乐和摇滚乐的喜欢程度在每周一次重复直到八周时都显示出明显的渐增。布拉德在14周内对七年级学生每周3次播放当代音乐作品,同样发现喜欢程度递增的情况。[①]

上述实验与假设,无论是倒U函数还是"单纯复现",都说明了听众对音乐从"不熟悉"到多次欣赏后的"熟悉"可以改变原本的不喜欢、不接受、不参与的情况。可以增强对音乐的喜爱程度、领悟程度、美感程度。

其次,音乐美内涵与形式的丰富性、多层次性、复杂性,可以在反复品味中逐步地获得揭示。音乐美意境的深远、情态的多义、意象的朦胧,又可以在多次鉴赏中引起不同的想象、联想,触发此一时、彼一时的不同感受。化学家、音乐爱好者胡亚东教授就认为:"音乐是最高雅、最丰富的艺术,和小说不一样。我也喜欢读小说,但小说读过一遍后你最多读第二遍,读第三遍就会索然无味……科学一旦被发现,就已经实现过了;不像音乐,你每接触一次,都可能是一次新的发现。"[②] 辛丰年也谈到:"门德尔松有一曲《芬格尔山洞》,从前初听便一见倾心,几十年来听得烂熟于胸,仍然兴味不减,它是一朵不会蔫的花!早先我把它当作一幅气韵生动的"水中画"观赏,只觉得其中不少形象细节同自己的想象不谋而合;后来从它的乐想是如何生动自然地展开这一角度听,从中获得了新的、也是纯乐性的满足;然后再进一步,从这二者的综合上去欣赏,从中体会标题乐与纯音乐二者对比的长短得失,也感受到

① 罗小平、黄虹编译:《最新音乐心理学荟萃》第197页,中国文联出版公司1995年版。
② 《爱乐》第二辑第31页,生活、读书、新知三联书店1995年版。

门德尔松驾驭二者综合二者的乐艺之高明，达到了既发挥了造型效果，又不失其音乐固有的形式美。”[①] 百听不厌显示了音乐美的魅力，审美主体以自己的心灵去拥抱它，让自己的精神在此遨游，这种物我同化的自由状态，只有在反复品味中才能达到最高境界。

再者，反复鉴赏的角度既可以从审美客体本身，又可以从表演家再创造的不同风格去感受。诸多 CD 版本比较的体会，就是评价者欣赏多种多样的再创造的感受中获得的。如牟强先生在《马勒的大地之歌及其版本》一文中，不仅谈到自己对《大地之歌》的体会，还对演绎的几个版本进行评述，他认为：德国指挥家瓦尔特指挥维也纳爱乐乐团的版本最有权威性，解释贴合作曲家的原意 ，生动自然。女高音歌唱家的演唱深情动人、催人泪下。但录音制作不够理想。索尔蒂指挥芝加哥交响乐团的版本不仅演绎极佳，录音的效果也是一流的，而伯恩斯坦指挥以色列爱乐录制的版本既忠实于马勒，又有时代气息，乐队与人声配合默契。牟先生仅从表演家二度创作的角度就可获得对同一作品不同处理的丰富享受。表演家对原作多侧面的展示，亦使欣赏者对审美客体的把握更全面更确切、更有立体感。[②]

此外，根据实验心理学的倒 U 型函数理论，我们认为熟悉的限度也是要注意的。正如哈格里夫斯强调的：“听者对通俗、流行音乐，在其被重复较少次数时愉悦程度就已经很高，面对古典音乐的喜欢则要在其被重复较多次数后才有一个较

---

① 辛丰年：《学会倾听音乐博览和精读》，《音乐爱好者》1992 年第 4 期第 17 页。

② 牟强：《马勒的 < 大地之歌 > 及其版本》，《音响世界》第 29 期 第 66 页。

大幅度的增长，对前卫音乐虽也因重复而喜欢强度有所增加，但总的喜欢水平较低。古典音乐被专家认为有较高的美学价值，它的重复使对它喜欢的增长也是最明显的。”[1] 可见，从审美客体来讲，流派不同、体裁不同、风格不同、表现形式不同，重复的次数与熟悉的程度的比例应有所不同，喜爱的极限亦不同。作品水平不同，重复的程度与喜爱的程度也不同。经典之作可以常听常新，永不厌倦。水平不高的作品则经不起反复欣赏的考验。

从审美主体来看，审美经验、能力、趣味的差异，也会影响熟悉与喜爱的关系。审美经验丰富、能力较强的听众对新奇的作品、复杂的结构，无需重复许多次即可达到熟悉的程度。他们对喜爱的作品善于在反复欣赏中挖掘所发现的美，因此，也不会因重复过多而很快产生厌烦。应该说这个倒 U 型在上升与下降问题上未必是均衡的，大概会是上升快而下降慢。反之，缺乏审美经验、能力的听众，对难于把握的作品从不熟悉到熟悉的过程就会比前者慢很多，熟悉后也可能不善于反复体验而较快产生负值，因而是上升慢、下降快。对于通俗易懂而又没有深度的作品。前者则可能上升快，下降更快。而后者则容易上升快，下降慢。审美兴趣广泛的欣赏者，熟悉到喜爱的转化比例高，适应快。兴趣狭窄的听众，熟悉未必能转化为喜爱，即使转化比例也不高。因此，在反复欣赏的实验与研究中，在把握普遍规律的同时，也要强调客体与主体的差异所形成的区别。

---

① 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第 201 页，中国文联出版公司 1995 年版。

这一规律既适合音乐美的鉴赏，也会强化音乐丑的适应。因此，更应引起传媒和音乐教育工作者、音乐表演者的高度重视。我们为新世纪的创造者、建设者构建一个什么样的音响环境，让他们耳濡目染的是哪种艺术，这是关系到培养一代新人具有什么样的审美意识、情态结构、社会理想的大问题。切不可掉以轻心，因某种短视的实用功利而造成影响长远的失误！

三、审美主体的差异

前述音乐审美活动的特征，体现了审美主体在音乐鉴赏中的共性。现就主体的个性来探讨音乐审美的规律。

1. 审美差异的存在

在音乐审美活动中，审美主体个性的差异不仅存在，还比较突出。心理学家瓦伦汀曾在英国伯明翰音乐学院任教的班级作过一项对音乐作品反应的实验。被试者均为 20 岁左右的青年。具有一定的音乐修养与鉴赏能力。尽管他们具有不少共同之处，但对名作曲家的几首乐曲的审美判断却表现出明显的差异。测试者要求学生们用五个不同的量度来表现他们对所奏音乐的好恶程度，即 A—非常喜欢，B—喜欢，C—中性，D—不喜欢，E—非常不喜欢。测试结果，学生们在鉴赏舒曼的《先知鸟》时，个性差异最大。两名学生选择“A”，七名学生选择“B”，四人选择“D”，一人选择“E”。在欣赏时感到愉快的学生中，有人认为这首乐曲“像一涓涓泉涌”“生动的视觉意像使我想起了林中的小溪”。亦有人谈到它像“纷飞蝴蝶在拍动着翅膀”。对此曲不喜欢的学生中，有人觉得它“佶屈聱

牙”、“缺乏深度”，也有人谈到乐曲“太伤感了，没有深度与力度”。对兴德米特的钢琴二重奏，同样存在大相径庭的判断，欣赏的人称之为把人带进未知世界的优秀作品，“非常有力量，非常刺激”，“生动的意象还给心灵带来了鲜红的色彩”。无兴趣者则认为“没有吸引住我的注意力，我无法从中找出发展的线索”；“骚乱不安，没有旋律可依，充塞耳朵的是生涩而又不和谐的声音”等。[①]

音乐学院的学生是这样，大音乐家也不例外。韦伯与贝多芬是同一时代的德国作曲家，韦伯公开表示：“我的观点与贝多芬相距甚远，因此，我从未与他有过交往……使我感兴趣的仅仅是他的早期作品；而后期作品，在我听来是一片混乱嘈杂，是难以理解的追求新奇的挣扎，在这样的作品中有时超空脱俗的天才火花突然会投射出来，这告诉我，如果他愿意控制他的丰富的想象力的话，他会是多么伟大。”[②] 门德尔松与柏辽兹是好朋友，他喜欢柏辽兹的见解，却不喜欢他的作品。他在写给母亲的信中谈到：“他是一位有教养、有文化、有修养的君子，可是乐曲却写得很糟……”门德尔松认为柏辽兹的《幻想交响曲》是：“运用一切可能的管弦乐夸张手段来表现虚假的情感。”[③]审美理想与趣味的不同，使名家之间的理解也有不可逾越的障碍。

丽莎在论述音乐接受时，也特别指出这种差异：“正像在社会学研究中所揭示的那样，甚至在同一个民族地域内各个

---

① 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第 338 – 342 页，三环出版社 1989 年版。

② 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》第 42 页，人民音乐出版社 1985 年版。

③ 同上，第 80 页。

听众群体的接受方式以及对音乐的关系都不一样:各类群体中有从事不同类型音乐活动的专业音乐家,有作为音乐会固定听众的音乐爱好者,也有喜欢不同种类音乐的各类听众,其中有的欣赏民间音乐,有的欣赏教会音乐,有的则欣赏电台里播放的在青年中流行的音乐。每一个听众都可以同时是各个不同群体中的一员。当然也有的听众只欣赏某一种音乐。"[①]

音乐审美的差异是由于主体审美心理结构的差异所致。下面我们进一步研究审美心理结构对音乐鉴赏的影响。

2. 个体审美心理结构与音乐审美活动的关系

孔子曰:"智者乐山,仁者乐水。智者动,仁者静。"两者精神品格不同,对自然美的兴趣不同。"这实际上是在美学史上第一次揭示了人与自然在广泛的样态上有某种内在的同形同构,从而可以互相感应交流的关系。"[②] 亦是最早涉及审美主体不同的心理结构所形成的审美差异的卓见。

哈格里夫斯在《音乐发展心理学》中指出,音乐反应的个体差异变量研究,有" 年龄、性别、智能、个性、所受音乐训练的水平、以及职业和社会背景等"[③] 变量的不同,会在音乐接受中存在接受类型、听觉习惯、评价标准和音乐趣味等差异,存在审美理想、判断能力与效果的区别。

年龄差异与审美经验的积累、审美能力的培养、审美趣味的选择有关,首先,年龄不同对音乐鉴赏的综合心理活动的侧

---

① 卓菲亚·丽莎著、于润洋译:《音乐美学新稿》第143页,人民音乐出版社1992年版。

② 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第一卷第144-145页,中国社会科学出版社1984年版。

③ 罗小平、黄虹编译:《最新音乐心理学荟萃》第218页,中国文联出版公司1995年版。

重不同:少年时期"感知觉能力、记忆力较好,因而在音乐审美中对音响运动形态的外形动态感受较准确,记忆较清晰,但对音乐的神与意感受体验还不够丰富,对音乐的深层结构把握不够深入。青年时期感知觉能力、记忆力与比较判断的能力都不弱,反应敏捷。因此,在音乐审美中整体感受把握能力较强,对音乐的情态结构反应敏锐、迅速,有一定的鉴别力。中年时期,感知觉与记忆力有下降趋向,但比较判断能力较强,因此,理性分析力及从深层结构上把握音乐作品的能力与鉴赏能力相应加强。老年期对表层结构的把握、记忆可能较以前差,但对作品内涵的体验可能上升到哲理性的高度"。① 其次,在青少年时期,随着年龄的增长,审美经验与能力亦会呈上升的状态。如克劳瑟和道金于 1982 年调查了 232 名 12—18 岁的青少年,发现随着年龄的增长,对音乐的爱好亦成正比。② 在瓦伦汀的《实验审美心理学》中也提到,在不同年龄组测试中,审美能力也是随着年龄增强的。如六年级的平均分为 83,十二年级则上升至 107,大学生为 114,研究生是 116,音乐家为 158。当然,在同一年龄组分数幅度也是较大的,最小的幼儿得分从 28 至 141,而音乐家则是 138 至 180。所以,个别儿童的能力分数会超过某些音乐家,这说明年龄的差别也不是绝对的。③

性别差异既体现于音乐审美方式的差别,也表现在趣味上的不同。在瓦伦汀的音程实验中,发现男生在音程判断上

---

① 罗小平、黄虹:《音乐心理学》第 215 页,三环出版社 1989 年版。
② 罗小平、黄虹编译:《最新音乐心理学荟萃》第 219 页,中国文联出版公司 1995 年版。
③ 瓦伦汀著、潘智彪译:《实验审美心理学》第 356 页, 三环出版社 1989 年版。

客观型、性格型居多，女生则是主观型和非音乐的联想较为常见。这当然与男性的感知觉综合能力与抽象思维较强，女性的形象思维丰富、联想能力强有关。①据心理学家刘易斯的调查证实，6个月的男婴把注意力放在断续的音调上，而女婴则更注意复杂的、不一般的爵士乐选段。可见女性较男性在音乐感知上发展更早。在麦吉尼斯的音乐测试中，发现男生对音响强度的刺激胜于女生。在另一些研究者的节奏测试中，也发现男孩节奏感强过女孩，女性则在音乐的表达上，力度变化的感知上较出色。②在《音乐心理学》中，笔者也总结了音乐审美中的性别差异，谈到：男性在音乐审美中想象力较丰富，视觉联想能力较强，对音乐意蕴的领悟、把握能力较好。女性则对形态的把握较快，对情态结构的体验丰富、细腻，多喜爱柔美、精巧、均衡的作品。

音乐修养与才能的差异与审美能力、趣味、审美活动中的注意、美感的强弱直接相关。在迈尔斯音乐欣赏态度体验中发现“受过专门训练的音乐家在欣赏音乐作品时往往采取一种比较技术性的专业态度，因而客观方面的态度出现得更为经常一些”。③ 瓦伦汀则认为“专家在特定的演出中往往要比那些没有专业知识的人领略到更少的审美快感，因为专家们不能从对艺术的批判眼光中跳出来。我记得，有一次，我和两位都是专业音乐家的好朋友参加一个交响乐演奏会，我已经

---

① 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第239页，三环出版社1989年版。

② 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第112－113页，中国文联出版公司1995年版。

③ 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第244页，三环出版社1989年版。

被音乐深深打动了，而当我们一起走出音乐厅的时候，我发现，我的两位朋友正在以一种相当平心静气的甚不满意的语气讨论着他们在这个演奏会上感到不足的地方……专业人员在音乐欣赏方面最终还是会可能获得更为强烈而复杂的快感的…… 如果这音乐作品投合了他的音乐观念，并且演奏得很完美的话，那么，他的快感就会比那些缺乏音乐教育的人更为强烈更为持久"。[①] 哈格里夫斯认为：具有较高能力、受过较高水平训练的听众，往往倾向选择具有较复杂形式的音乐，相反亦然。鲁塞—鲁宾逊发现，音乐训练水平越高对现代音乐越喜爱。[②]

由此可见，专业音乐工作者在审美活动中，审美注意容易指向作品的创作形式构建、表演水平的高低，审美期望值较高。在一般水平的作品或表演中难以获得强烈美感，而在高水平的音乐中，美感较一般人更为强烈与持久，体验更复杂，更能鉴别珍品。其审美判断多为理性分析，审美趣味较一般人更为广泛，且更喜爱经典的古典音乐与技巧复杂的现代音乐，对交响乐、歌剧、室内乐等体裁更有欣赏力。

性格、气质差异形成的审美心理差异的问题，一直是研究者关注的课题。早在 11 世纪时，意大利音乐理论家规多就谈到："这个人由于心境不同要求从容不迫和戏谑的温柔，另一个严肃的人需要严格的歌调，第三个人可能像个疯子，以复杂的、精巧奇异的、艰深的旋律为享受，每个人都认为那个适合

---

① 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第 244 页，三环出版社 1989 年版。

② 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第 219 页，中国文联出版公司 1995 年版。

他天生性格的歌调是最悦耳的。”[①]在20世纪20、30年代，西方音乐心理学家就对性格与审美类型的研究产生兴趣。如布罗的四类型说：第一种是知觉的客观类型。这一类注重刺激本身性质的特点，往往把注意力集中于音乐的形式、技巧方面。第二种是主观类型。建立于被刺激激发出来的个人特有的生理冲动和情绪上。第三类是联想型。音乐刺激唤起其储存的生活体验，由此引起伴随音乐的联想并沉醉于其中。第四类是情感型，这一类听众把音乐划分为各种典型情感，如快乐、悲哀、神秘等并受其感染。[②] 瓦伦汀在音程实验中，也发现被测试者对音程色彩判断的四种类型：

一、客观型判断。被测试者着重于音程的客观性质，如认为音程的结合完善、圆润丰满，或指出一个音与另一个音激烈竞争以取得支配权。

二、主观型判断：被测试者把注意力放在音调对自己的心理产生的影响。如令人感到毛骨悚然或激动人心，烦恼片刻消失。

三、性格型判断：被测试者对音调作性格归纳如坚定的、果断的、温顺的充满希望的、勇敢而又有力量的。

四、联想型判断：被测试者由音程想起相似的声音、音调或与之相关的观念、意象。[③]

凯斯顿和平托于1955年发现，测试中的音乐偏爱成绩与

---

① 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第29页，人民音乐出版社1983年版。

② 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第220页，中国文联出版公司1995年版。

③ 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第236页，三环出版社1989年版。

“内向智慧型”性格相关系数较高，与“外向社交型”性格相关系数较低。佩思于 1967 年也提出一个假设认为：具有稳定气质的人较喜欢古典音乐，他们注重形式；而具有敏感气质的人则较喜欢浪漫的音乐，他们注重感觉。①

笔者认为，通过有关研究我们可以发现：

①性格、气质差异所形成的审美心理结构差异，会影响欣赏者在审美注意、判断、联想与情感体验等心理活动诸因素的差别。如注意客观形式还是形式引发的感受，从形式上进行判断还是从主观感受上进行判断，音乐内的综合联想或音乐外的非综合联想，哪一类的音乐更容易引起共鸣、更能深入体会等。

②在一般分类的基础上，我们既要承认类型的存在与差别，又要看到性格、气质与审美心理的联系有时是直接的、表层的联系，有时是间接的、深层的联系。这在于一方面性格、气质与同类型的音乐有一种趋同倾向，如多血质的人，对灵敏、流畅、欢悦、变化丰富的音乐一拍即合，而柴可夫斯基、拉赫玛尼诺夫那些感人至深、发自肺腑的音调会在抑郁质欣赏者的心灵中有极大回响。还有一种互补的倾向，如柴可夫斯基就谈到：“正因为我作为本世纪的人感到抑郁和精神痛苦，我乐于在莫扎特的音乐中寻求慰藉。”② 另一方面，形成欣赏者审美活动差异的变量是多元化的，欣赏者的审美趣味、修养、人生经历，欣赏时的心境，都有各自的特点。若是一个具有音乐修养、审美趣味广泛的欣赏者，无论其性格气质如何，

---

① 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第 221 页，中国文联出版公司 1995 年版。

② 《柴可夫斯基论音乐创作》第 165 页，人民音乐出版社 1984 年版。

可能对各种性质的音乐都能深入体会，在审美过程中，可以转换主客观的角度，并根据作品的特性来调节欣赏注意与判断的角度。

③再看社会阶层不同所形成的审美差异。社会阶层的差别对音乐品味的影响，对音乐感受的作用，亦是国外音乐心理学家热衷的话题。弗朗西斯在1967年的研究中谈到，不同的社会群体对同一艺术作品的欣赏价值看法不同，即每一个社会群体有自己的价值观，而个人的艺术价值观受其所属的社会群体的影响。在现实社会中，“高雅艺术”艺术形式总是与具有较高社会经济地位的群体的品味相联系的，而这种形式往往得不到普通劳动阶层的认同。迪麦吉欧和尤西姆指出，高雅文化(如纯艺术、歌剧、古典音乐等)的听众主要是社会上的中上层人士。这一类音乐的欣赏者往往是受教育程度较高的人。①

福克斯和维因斯于1975年对767位美国的社会学专业的大学生进行调查，发现影响音乐品味的两个主要的变量是宗教信仰和社会阶层。斯基培乐在1975年对加、美的学生进行研究，也发现古典音乐、民间音乐为较高阶层的学生所喜爱；而激烈的摇滚乐、律动和布鲁斯，则为较低阶层的学生所喜爱。②

由此可见，西方音乐心理学家对社会阶层影响音乐品味、审美兴趣与曲目选择的研究较一致地认为社会阶层的高低与音乐品味相关，上中层人士倾向于高雅艺术和古典音乐，普通

① 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第254－255页，中国文联出版公司1995年版。

② 同上，第258页。

人民则易接受通俗的流行音乐。上中层人士的品味与其文化素质、教育程度、经济实力相关,这与他们所受到的音乐训练程度也有关系。笔者认为这种差异还体现于欣赏者在审美过程中的综合心理活动的展开是否丰富、活跃、协调,对乐曲的把握、领悟深浅都有关。在我国,这种差异主要体现于文化层次的差异,知识分子阶层、尤其是高级知识分子阶层,在审美兴趣与体验上较接近西方的上、中层人士。而经济实力较强的商界人士,有一部分则因文化素养的不足,倾向于流行音乐。但从发展趋向来看,这一部分人的后代,已开始注重音乐教育,在品味上会有变化的可能性。

笔者想以白居易在《琵琶行》中谈到的音乐审美活动,联系大诗人的审美心理结构作为个例,进一步分析心理结构与审美活动两者之间的联系。白居易在谪居卧病浔阳城时,在人生经历中可谓历尽沧桑,写下了《琵琶行》以抒发郁闷心情之时,正当45岁的中年,纵观其思想发展的轨迹,任江州司马这段经历是他人生处于低潮,亦是从前期的积极追求转向后期的知足、淡泊、独善其身的转折点。从《琵琶行》中,我们可以看到白居易音乐审美活动中的几个特点:

一是对音乐运动的形态把握准确,描绘生动,对乐曲的标题到演奏技巧了解深入,尤其以"此时无声胜有声"一句,出语惊人,充分显示他对音乐动态和静态的辩证关系了解透彻,这些都与他的音乐修养与爱好、艺术造诣分不开。众所周知,白居易不仅是大诗人,也是音乐爱好者,能弹琴,善鉴赏,有自己的音乐观。

二是音乐审美活动的想象、联想丰富,又能以华美的诗句加以展现。这是他作为诗人的艺术气质与才华的显露,也是

他音乐审美经验丰富的体现。这亦与男性的审美特征相符。

三是他对乐曲的体验情感丰富、深入:“凄凄不似向前声,满座重闻皆掩泣。座中泣下谁最多?江州司马青衫湿!”他的情感活动与他的谪居、贬官的经历、人到中年的感受、不得志的压抑相关——这与年龄特征、社会阶层的处境、男性的情感抒发、多指向事业浮沉、功利得失都有联系。

四、审美与立美

1. 审美接受与立美创造

前苏联文艺理论家卢那察尔斯基曾谈到:“一位艺术家……当他创作之际,总是以他内心的眼睛看到面前同代和未来许多代的千千万万人,在他那里开始萌芽的思想将在千千万万人们那里展示为某种特别强大的东西。”① 音乐学家于润洋认为:“欣赏是音响符号客体在主体意识中的转化,音乐不能脱离欣赏者的感受而独立存在。”② 由此可见,其一,大多数立美主体在艺术创造时,其心理结构是处于一种双向交流的开放状态,而不是仅仅满足于自我宣泄与表现,或陶醉于创造欲望的封闭状态。他在创造中已感受到接受者的期待、要求,体会到交流的欢欣,预想着反馈的结果。立美创造的指向是向外以接受者为对象,不是向内以强化自己为目的。其二,音乐作品亦是一种开放的动态结构,它的乐谱符号形式要在表演者创造中活化为音响结构,亦要在接受者的鉴赏中存

---

① 索哈尔:《音乐社会学》第 44 页,中国文联出版公司 1985 年版。

② 于润洋:《音乐美学、史学论文集》第 119 – 120 页,人民音乐出版社 1986 年版。

在于审美主体的意识中，缺乏欣赏这一终端，立美成果则处于未完成状态。换句话说，还未获得真正的生命与存在。正如丽莎谈到的："只有当音乐作品被演奏、被接受，渗入到某个社会群体中去的时候，它才是活的、有生命的，音乐作品的真正存在表现在它被接受之中。作品未被演奏就不能对社会意识产生作用，因为那时它只是潜在的"。[①] 演奏使作品潜在的生命活化，接受则使活化的生命具有活动的时空、发展的天地、不断传播的生命力。

再从历史发展的角度来看，接受"是历史的一个能动的构成"，[②] "每种艺术的历史不仅是创作和演出的历史，在很大程度上也是欣赏的历史。这是听众意识的历史，是听众对待艺术的态度的演变的历史"。[③]作品的审美价值在接受史中获得一代代听众的肯定、补充、丰富，或在比较中发生变化，或先抑后扬，先扬后抑，或被否定、冷落、淘汰或重新焕发生命力。音乐作品是存于博物馆的档案中、音乐史书的记载中，还是存在于群众接受的社会音乐中；是扩大了传播空间与幅度，还是缩小了时空的影响，这是显示其有无生命力，生命力强弱的标志。

罗曼·英加顿关于文学作品在于无数未定点，需要读者进行填补、加以具体化的理论，对于主体性、超越性更强的音乐活动更适用。接受者在作品提供的音响结构框架上，以作曲

---

① 卓菲亚·丽莎著、于润洋译：《音乐美学新稿》第 136 页，人民音乐出版社 1992 年版。

② 姚斯、霍拉勃：《接受美学与接受理论》第 24 页，辽宁人民出版社 1987 年版。

③ 卓菲亚·丽莎著、于润洋译：《音乐美学新稿》第 134 页，人民音乐出版社 1992 年版。

家展示的审美情感基调、动态、心灵动律为据,结合自己所处年代、民族的审美意识,发挥个体审美心理结构的优势所进行的再创造,会呈现出千姿百态而又万变不离其宗的发挥。审美经验的不同使审美感受的层次、强度、角度不一。生活经历的不同,感情世界的色彩不同,在情感体验上,情感回忆上也会千差万别。头脑中积累的表象不同,组织、结构表象的方式不同,使想象的天地多种多样,个人视野与历史视野在不同层面、不同定点上的融合,这些都使接受活动呈现出丰富、复杂的特色。

2. 审美意识、审美活动对立美主体的影响

立美创造主体不能离开审美活动,这不仅体现于审美意识对其创造的核心作用贯串于创造过程的统率功能,还表现于审美活动对立美主体的多方面影响。

首先,立美创造主体在接受活动中的反馈、调节,对创造活动有一定的促进作用。既然大多数立美创造者,都十分重视接受的环节,希望自己的创造获得接受者的承认、肯定,自己的作品在一代代鉴赏者的欣赏活动中具有生命力。他们对接受者的反馈自然非常注意,并及时调节使之更符合审美主体的需求,这在音乐史上不乏其例。如,法国作曲家柏辽兹改编的管弦乐曲《拉科齐进行曲》,在匈牙利初演时,令全体听众如醉如痴、欣喜若狂。此情此景使柏辽兹大受鼓舞,并不惜改变情节把这首进行曲放进他的剧曲《浮士德的劫罚》中,让浮士德出现在匈牙利平原并奏起这首进行曲。西班牙作曲家、钢琴家格拉纳多斯在一次演出时,发现听众对所弹曲目反应冷淡,马上即兴演奏了一首华丽、热情的乐曲从而获得听众的狂热喝彩声。

其次,立美主体在审美活动中获得的审美经验、积淀的审美意识、培养的审美能力,奠定主体创造的基础。可以说,主体在创造上的成败、水平的高低、达到的层次,开拓的深浅、视野的宽窄都与之有关。如,我国古琴家吴景略先生在国画、书法上的造诣,使他在古琴的演奏上有深远的意境。指挥家李德伦欣赏李白、杜甫的诗篇及莎士比亚的戏剧、普希金的名作、古希腊的雕塑与意大利的名画,获得了丰富的审美体验,因而在指挥乐队时能形神兼备地表现作品的精华,展现作曲家伟大的心灵。

再者,立美主体在艺术鉴赏、音乐接受时所接触的艺术品的风格、表现技巧,创造美的规律都会对主体的创造轨迹、风格追求产生影响。如冼星海对法国印象派音乐的研究、欧洲传统技法的学习、中国民间音乐的积累,使其在创作上体现了中西结合的风格。

3. 审美主体在审美活动中的立美建构

在音乐鉴赏中,群体的审美意识可以激活,使立美主体的审美意识在欣赏中获得传递,使作品凝聚的时代审美意识为群众所接受,使人类追求的审美理想在审美群体中强化,高尚的审美趣味在接受者中提倡。正如马克思指出的:“艺术对象创造出懂得艺术和具有审美能力的大众……”① 这种创造高水平审美群体的活动,必需通过艺术美的审美鉴赏与相关的立美活动。

可见,审美中的立美建构,一方面体现于审美群体在接受立美主体审美意识过程中整体素质的提高。音乐美中内蕴的

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第29页,人民出版社1982年版。

先进的美学理想，如莫扎特音乐中超凡脱俗的超越意识、贝多芬《第九交响曲》中对世界大同的向往、门德尔松作品中积极乐观的精神、中国古琴曲中的“天人合一”的境界等等在审美鉴赏中都可影响审美群体的审美追求。精神格调、音乐美传达的高尚情趣、生动韵味、也可提高群体的审美趣味。体裁、题材多姿多彩，风格不一的音乐作品又能开阔群体审美的视野，提供丰富的选择。新风格、新格调的纷呈叠出，创造出适应各种变化的新听众和兼收并蓄的新接受者。一流作品的熏陶，高层次品味的塑造，使群体的审美能力不断提高，美的音乐创造出能欣赏音乐美的大众，又促进高水平音乐的发展，形成一种美的循环。反之，则会让群众在低层次的音乐中“久闻其臭而不觉”，再由低水平的群体鼓励非美、负美的传播，形成假、丑、恶的循环。

立美建构还体现于审美个体心理结构的生成、调节、发展，使之构建得更合理、更丰富、更完善，并逐步达到全方位与音乐经典作品、与立美大师多向交流的水平，达到人与自然的融合、人与物的同化及人的自然化、自由化的审美人生境界。

第三节　音乐鉴赏中的行为、方式与接受

欣赏者在审美活动中的行为、方式以及环境的不同，审美接受中的心理活动方式就会有所差异，所获得的美感亦会不同。因此，在探索音乐审美规律的时候，不能不考虑行为与方式对立美创造、审美活动的影响，若忽略了这一因素的作用，则不能全面地掌握音乐审美的规律。

一、剧场音乐会的欣赏方式

首先,剧场音乐会的气氛,舞台、灯光的效果,优质的音响设备,欣赏者与表演者面对面的接触,提供了审美活动的真实环境,使欣赏者感知更全面、更实在,情感交流更自然、更直接。

其次,音乐会的氛围可以形成欣赏者与表演者、欣赏者群体间的多层次交流、彼此作用的循环。欣赏者的专注可使表演家更易进入乐曲的情境,欣赏者的热情可激发表演者更大的创造激情。名家在音乐会演出的寂静氛围则有助于欣赏者进入作品的意境展开想象的翅膀自由翱翔,表演家的动作、姿态、表情与音乐的融合更强化了音乐的表现力,使欣赏者获得更完美的感受。正如,瓦伦汀所指出的:“演奏者的动作与音乐相融合所达到的强度,已经不致于构成一种干扰因素,它甚至是一种帮助。”① 至于欣赏者群体之间的交流,对审美效果更起直接的强化或深化作用。“在音乐会上,热情的听众增加了一个有利条件,这就是,对于大多数人来说,由于看到别人也在欣赏着同样的音乐,他的快感因而受到刺激。这一情况的发生是与心理学家们非常熟悉的一种倾向相一致的,这就是同情感的移入。”②这种群体效应的情况,在流行歌星演出时,可达到白热化的程度。

有时,这种精神上的集体心理体验,会在崇高美的引导

---

① 瓦伦汀著、潘智彪译:《实验审美心理学》第310页,三环出版社1989年版。

② 同上,第308页。

下，形成一种聚合力，让群体在艺术美与主体心灵的契合中，彼此呼应，相互强化，共同升华，进入超凡脱俗的精神境界，使个体的心灵融合在集体心理净化的感召氛围中。正如斯蒂芬·茨威格在《人类的群星闪耀时》一书中描绘人们在音乐厅里欣赏亨德尔的清唱剧《弥赛亚》的心态："当宛若急流奔腾的多声部合唱刚刚转入低鸣，坐在长椅上七零八落的人就不由自主地集聚在一起，渐渐地形成黑压压的一片悉心倾听惊异赞叹的人群，因为他们每一个人都从未听到过如此雄壮有力的音乐，他们仿佛觉得，如果单独一个人听，简直无法承受这千钧之势……他们愈来愈紧张地挤在一起，如像要用一颗心听，恰似一群聚集在教堂的虔诚教徒，要从这气势磅礴的混声合唱中获得信心……"[①] 可以说，这种群体感染力凝聚力的作用以及心理体验的升华境界，一方面与人类祖先在宗教仪式中积淀的集体无意识相关，一方面又与人类世代追求的理想的精神境界相连。

二、以电声为传媒的欣赏方式

在欣赏电视、电台等电子媒介传播的音乐节目时，一方面，受到传播中介的限制，听众不能直接感知表演家的演奏、演唱，亦无法对演出的氛围获得全面的真实的感受，感知选择的主动性由传播中介控制。情感的交流亦缺乏与表演者当面沟通的直接影响，以及表演者与欣赏者的多向作用的强烈性。

---

① 童庆炳主编：《艺术与人类心理》第 415 页 - 416 页，北京出版社 1990 年版。

由于这种欣赏场合的非集合性及家庭中舒适的环境、轻松的气氛，使欣赏者身心处于一种轻松、无拘的状态，其注意力与想象力亦较为随意、自由、并难以高度集中地欣赏全部节目的展现。小孩的吵闹、亲友的谈笑、电话的干扰，随时都会打断欣赏者进入音乐意境的体验与联想。另一方面，传播中介的艺术加工与精心设计，又可以提高、丰富音乐作品与表演家的审美价值，突出其艺术特点，使欣赏者在审美中保持清醒、冷静的审美态度，与亲友客观地评论作品及表演的优劣。家庭欣赏环境的自由无拘，又可以使欣赏者对选择的节目有一定的主动性，可以根据兴趣调节电视频道、电台频率，也可以根据需要随时中止这种欣赏。因此，欣赏电视、电台等大众媒介传播的音乐，具有表演氛围感知的间接性、情感交流的距离变化、注意与想象的不连贯性、欣赏活动的主动性等特点。

运用家庭音响设备播放录音带、唱片及激光唱片的审美活动，具有审美目的性强、乐曲主动选择性强、审美注意更集中、情感交流更具体、欣赏活动较自由的特点。

一般来说，审美主体购买、收藏的唱片，多为符合自己审美趣味或审美需求的曲目，因而，主体对乐曲风格、作曲家背景、演奏家特色一般都比较了解，或比较喜欢，选择曲目进行欣赏时，或从审美经验，或从版本比较，或从反复品味，或从情绪调节、精神松弛等角度出发，目的较为明确，选择亦很主动。正如吉林市教育学院美术教师庄大山谈到的："当迟钝麻木的感觉使我倾听不到自己脉搏的跳动时，我将帕尔曼独奏的《帕格尼尼第一小提琴协奏曲》送入带包，那炫技淋漓尽致的华彩乐段使我气脉顿畅，心神好一阵灵动。……当我的精神遭受突如其来的摧残，哭诉无门时，苦果梗塞在我喉中，心扉已脱

离灵魂的枢纽倾斜——肖邦的《波罗涅兹钢琴曲》扶正了我的心框。"①

由于目的性明确，审美注意的指向性亦较为集中、确定，情感交流也比较具体。又因为传播渠道的控制者与受众者合一，可自由掌握欣赏时间的长短、作品顺序的安排、乐章的取舍，主体在整个审美活动过程中都较自由、较主动。

笔者曾以问卷调查的方法在星海音乐学院表演专业与师范专业 89 级本科班，师范系 91 级甲班、丙班四个班进行调查。120 位被试者，45%喜欢电台、电视台的传播。28%认为剧场音乐会的气氛最佳，27%乐意在家中听组合音响。选择个体欣赏场的同学喜欢这种环境的自由、无拘，选择群体交流的同学则喜欢这种氛围的直接性与强度，群体感染作用的力度。

三、自然生活环境中的民间音乐

在内蒙草原听牧歌，在川江船上闻号子，在贵州侗寨观芦笙赛，在孕育民间音乐的自然环境、生活环境中欣赏人民创造音乐，又别有一番滋味。门德尔松在瑞士接触到变声山歌时说："显然，这种唱法在近处或室内听起来粗糙刺耳。但在户外，歌声在山谷、高山、丛林中回荡，就极其美好，在那儿，这样的呼唤、喊叫，似乎才真正能够表达出瑞士人民对祖国的热爱。清晨站在山顶，头上晴空朗朗，耳畔歌声悠扬，时强时弱的歌声被山下牧场传来的牧铃声伴随着，实在是悦耳宜人。

---

① 庄大山：《音乐－我永远的恋人》，《音乐爱好者》1992 年第 5 期第 23 页。

的确,它与这幅我想象中的瑞士风光结合得天衣无缝。"① 朱践耳在贵州黎平县侗寨听到琵琶歌后写道:"到了半夜,刚刚躺下,隐约从天外飘来一阵'非人间'的音乐。完全摸不清它是什么音阶调式,全是五声、七声以外的微分音。从窗口望下去,只见门前那横跨小溪的木板桥上,站着几个青年男女,正用小嗓子哼唱着,在皎洁的月光下,那琮琮的小琵琶伴奏声,好似清泉在山涧里流淌……这时我已分不清是在梦境中,还是在仙境中。"②

上述两位作曲家出色地描绘了在人民生活场景中,接触民歌的审美感受,从中可以看到这样的特征:

其一是情景交融,时空合一。瑞士的山歌与风光的交相辉映,侗族情歌与月夜溪流的融为一体,使审美主体感到在时间中变化的音流与声音扩散的空间的协调,时空合一,立美主体与自然环境的融合。你中有我,我中有你,景因乐更美,乐因景更妙,这种感受在剧场,在家居是无法领略的,那种起于乐,又趋于乐、融于乐的愉悦,的确令人心醉。

其二是情感交流更自然、亲切、真挚。在人民生活情景中欣赏人民的创造,如同品清泉,摘山花,比在茶楼啜茗、花店买花,感受更自然、真切,立美主体表演的朴素、诚挚,使审美主体与之交流更自然、亲切,彼此像久别老友敞开心扉叙家常,而不是观赏者正襟危坐看表演。

其三是善于触发联想与领悟。台湾音乐家林谷芳在谈到蒙古音乐时,曾指出:"1990 年的冬天,我在一个偶然的机缘

---

① 萨姆·摩根斯坦:《作曲家论音乐》第 70 页,人民音乐出版社 1985 年版。

② 朱践耳:《生活启示录－主题与变奏》,《中国音乐学》1991 年第 4 期第 6 页。

下，有幸接触到典型印象之外的蒙古生活，才得以真正感受到蒙古音乐那较不为人知的一面。”[1] 他在蒙古友人家中受到热情招待，大家通宵达旦、饮酒唱歌。在旁的主人女儿把一切都录下来，待第二天他们即将离开时，这姑娘躲在屋里哭泣。再了解才知道，这里人烟稀少，尤其是冬天寂寞难熬，把录音放来听听也可回忆这段相处的时间。因而，他由此联想：“蒙古歌中一直吸引我的，不就是这种深藏在心底，隐约但却沁人心肺的寂寞吗?!”[2] 并领悟到蒙古文化中兼容那“最荒寂的空间”与“最浓郁的人情”的深层意味。触摸到这一民族艺术中内蕴的强烈的生命意识，对自然、对人、对一切生命动态那种特殊的爱。

四、各种仪式中的音乐接受

在各种庆典、宗教、祭祀仪式中，音乐形态与仪式的内涵相融合，强化了仪式进行的气氛，使其渲染的格调更突出。参与者常把音乐的感受和仪式的情绪交融产生一种综合的体验。

如在宗教仪式活动中，宗教音乐与宗教内容融为一体，审美客体的中心位置已被宗教情绪所代替，审美主体在此获得审美之感受与宗教精神的渗透交织在一起，已不是纯粹的美感。李斯特就谈到在维也纳，他们为了欣赏大名鼎鼎的男高音歌唱家苏尔泽的演出，专程前往犹太教堂，他是该教堂的歌咏班的领唱兼指挥。李斯特在回忆文章中说：“我们几乎从来

---

① 林谷芳：《深藏寂寞的草原》，《中国音乐》1993 年第 3 期第 75 页。

② 同上。

没有这样深深地被打动，这样受到感染，以至精神上不由自主地沉浸于同情和信仰之中。那天晚上，教堂里点燃了上千支蜡烛，宛如寥廓天空中的点点繁星。在烛光下，压抑、沉重的歌声组成的奇特合唱在四周回响。他们每个人的胸膛就像一座地牢，从它的深处，一个不可思议的生灵奋力挣脱出来，在悲伤苦痛中去赞美圣约之神，在坚定的信仰中向他呼唤。”① 瓦伦汀也谈及：“我清楚地记得在剑桥皇家学院小教堂听伟大的风琴演奏家曼姆时所获得的乐趣。我相信，如果他是在一个大工棚里演奏同一风琴，即使其声学性能是相等的，那获得的总体体验就绝少价值和快感。”②

由此可见，在宗教仪式或氛围中欣赏宗教音乐，同样具有审美的体验，而这种体验又与客体的体验互为渗透，互为促进，使之强化。这种背景中的审美活动，没有纯音乐鉴赏获得的快感纯粹、集中，多倾向于精神上的震撼与升华，崇高感多于优美感，非人间的超越多于个人情感的交流以及与作曲家内心的沟通。

五、背景音乐的接受

在音乐作为背景衬托、调节劳动情绪、渲染社交气氛的场合，音乐已处于远离注意中心的边缘位置，音乐作为辅助因素出现，审美功能亦大大减弱。笔者认为，在工厂、商店等运用的环境音乐，“是通过环境这一媒介，间接地作用于主体意识

---

① 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》第 88 页，人民音乐出版社 1985 年版。
② 瓦伦汀著、潘智彪译：《实验审美心理学》第 311 页，三环出版社 1989 年版。

的音乐。”[1] 其目的是改善工作环境与工作状况，提高生产效率，调节劳动情绪，在音乐的设计上既让劳动者易接受又不能过于动听而妨碍人们的主要意识活动。因此，不少研究者认为这类音乐是非鉴赏音乐。那么，在这类音乐中，是否毫无审美因素，也不应纳入本节讨论的范围？在我们看来，劳动者在接受这类音乐时，仍存在审美感知的初级阶段，仍会产生愉悦或不愉悦的感受。无论是间接作用于主体的意识，或大量作用于主体的潜意识层次，都不能无视这种作用，尽管审美成分极有限，或降至最低度，却不等同于无。

至于像萨蒂提倡的“陈设音乐”、“使人听得见，但又不是让人有意去听的音乐……就像在其中演奏房间内的家具一样地变化着……。像莫奈的静物在视觉上装饰这间书室那样地在听觉上来装饰。”[2] 这种音乐的装饰性、背景性，协调地融合于环境之中，但不可避免在主体中，有人有时会对之采取一种鉴赏的态度，就像我们对装饰在房间的莫奈静物画，也不会仅从装饰上，而不从审美上去观赏一样。即使是装饰性也有装饰美的鉴赏角度。当然，这种审美活动会以非连续的过程进行，环境中其他因素会随时打断这种心理活动，各种心理因素的协调运动也无法达到最佳状态，获得的美感会因人因时有较大差异。社交场合的音乐接受和这种类型亦有相似之处，偶然进入审美状态的情况会时而发生，但时间更短促，随意性更大。

---

① 服部正等著：《环境音乐美学》第 37 页，中国人民大学出版社 1991 年版。
② 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》第 261 – 262 页，人民音乐出版社 1985 年版。

第七章　音乐的存在与人的存在
——音乐美与价值

当今中外哲学界对价值论的研究日益重视、日趋深化。哲学研究的主题从本体论经认识论向价值论的转换成为哲学发展的必然趋向。正如赖金良博士指出的:"当思想家们发现认识活动不过是主体活动的一个方面,人类认识世界、寻求知识无非是为了更好地谋求自身的生存和发展时,作为人类生命活动的目的王国,价值世界也就开始随着主体意识的形成和确立而进入了哲学的视野。从这个意义上说,由近代认识论向当代价值论的转换决不是偶然的,而是哲学自身发展的内在规律。"[①]在美学领域,无论是西方哲学家、美学家还是前苏联与东欧美学家对价值论亦产生强烈兴趣。前苏联美学家图加林诺夫在《论生活价值和文化价值》一书中,指出以价值论作为美学的方法论基础。美学家卡冈于1963年出版的《马克思列宁主义美学讲义》中亦提出把审美看作一种价值范畴。斯托洛维奇、科罗特科瓦雅、哈尔切夫等都把价值说引入审美

① 赖金良:《价值学思潮的兴起和哲学主题的转换》,《社会科学研究》1993年第1期第68页。

研究中。东欧美学界也出现了一批研究价值说的著作。而斯托洛维奇的专著《审美价值的本质》可作为前苏联全面、系统地研究审美价值的代表作。美国美学家乔治·桑塔耶纳在《美感》一书中明确宣称“美的哲学是一种价值的学说”。托马斯·门罗的重要著述《走向科学的美学》也有 些章节涉及到审美价值与美学价值理论。中国美学家黄海澄在《艺术价值论》中则强调:“艺术主要应属于价值—感情系统,艺术理论主要应建立在价值论的哲学基础上。”

在音乐美学的研究中,波兰美学家卓菲娅·丽莎的《音乐美学新稿》“论音乐价值”一章,较早从价值论的角度进行音乐美学的研究。近年,在我国的音乐美学研究中,居其宏的《论音乐价值的构成与判断》、王次炤的《价值论的音乐美学》、罗小平的《再谈音乐美学的哲学基础》、修海林的《美育的价值取向问题》等文章,都对音乐美学以及相关的美育理论中的价值论问题进行了研究,值得注意的是,在1996年第五届全国音乐美学研讨会上,有更多的学者在论文或发言中关注价值论的问题,与哲学界、美学界形成共识。我们在这一章中就审美发生的价值本质、审美关系与价值关系、音乐美的价值特征、音乐审美价值以及音乐在人的生产与创造中的价值等一系列问题上抒发己见,以求深化这方面的研究。

第一节　美与价值

一、价值与价值关系

什么是价值?它与人类有什么关系?早在远古时代,在

各种语言中，就有“价值”这个词汇用以“评定某个对象在它对人的关系中所具有的意义”。① 马克思主义经典作家在著作中涉及价值问题时，亦谈到价值与人类需要的关系、为人而存在的性质。在国内哲学界论及哲学范畴上的价值概念时，尽管众说纷纭、各抒己见，在某些观点上还是取得了共识。如价值建立于主客体关系的基础上，它与人的实践活动有内在的联系，价值体现的是客体对主体的效用，价值与人类生存、发展和完善的总体目的相关等。在讨论的逐步深化中，论者指出的价值主体的能力、客体的功能，是构成价值关系的必要条件；价值不是事物的自然质，而是其关系质、系统质，是符合自控系统的目的性的；强调人的价值与人的贡献相关等都是有见地的。坚持价值与人类需要相关的论点，亦在讨论中不断丰富、力求完善。

笔者认为价值是在人的活动中形成的客体的功能与主体的合理需要相符，并产生积极效应的体现。这就是说：

1. 价值产生于客体与主体相适应的关系中。这种关系是在人的活动、人的实践中建立的。

2. 客体的功能不是客体的自然属性，而是指在人的对象化活动中产生的与人有关的作用与影响。这种功能要与主体的合理需求相符并产生积极效应才能转化为价值。否则只有潜在的价值。

3. 这里的主体是有能力的主体，是与客体可以互相作用

---

① 斯托洛维奇：《审美价值的本质》，第 3 页，中国社会科学出版社 1984 年版。

的主体。其需要是客观的需要、合理的需要。马克思认为人们的“需要即他们的本性”。[①] 这里，既指出了人的需要是客观存在的，亦指出需要作为人的本质特点的合理性。人的需要是与人的活动存在互为产生、互为发展的辩证关系。[②] “人的需要的不断外化、又不断内化，由此构成了人的活动的主要层面。”[③] 讲效用而不讲需要，是舍因取果。讲目的而不讲需要，是只见表层不见深层。离开人类实践的总体目的、离开人类生存、发展、完善与本质力量的充分实现的根本需要，去谈人的价值在于劳动、创造、贡献，是忘却人类劳动、创作、贡献的目的何在。人的需要有不同的层次，这使价值产生多维性。个体需要的丰富性、多变性使价值具有相对性。可见价值的特性与人的需要的特性密切相关。

4. 在客体功能与主体合理需要相符的过程中，客体未必都能产生积极效应。食物与主体充饥的需要相符，但可能导致过饱、腹泻或食物中毒。只有相符的结果是积极的，才使价值最终实现，或确定其正价值的性质。

价值关系是主体与客体之间的供需关系、意义关系。价值关系结构是由价值客体与主体，选择的意向、确定与把握价值的评价构成。[④] 价值关系与价值不同，“价值的质总是要在完全确定的关系之中才能实现”，[⑤] 价值的实现不能离开价

---

① 《马克思、恩格斯选集》第三卷第514页，人民出版社1974年版。
② 周玉明：《活动、需要、价值》，《郑州大学学报》哲社版1994年第1期第102页。
③ 方军：《人的对象化活动与价值观念的哲学特质》，《社会科学辑刊》1992年第2期第22页。
④ 杨远：《论价值》，《首都师范大学学报》社科版1993年第4期第86页—87页。
⑤ 袁贵仁：《价值概念的语义分析》，《社科辑刊》1991年第5期第64页。

值关系，在同类的价值关系中会因主体的不同、主客体相互作用的方式不同产生不同的价值，甚至相反的价值。

二、从发生学的角度看音乐的价值

普列汉诺夫指出："需要是母亲。"① 确实，应当承认："从实践上来考察，人的活动的发展没有哪一种不是由人的需要推动的。"② 人类的立美与审美活动的产生与人类在实践中对美的需求是密切相关的。下面我们以音乐的起源为例来探讨音乐的发生、音乐审美活动的发展与人存在的需求的内在关系。

关于音乐起源的问题，大体有这样几种学说：

1. 音乐起源于模仿。这种学说认为音乐的产生与人类模仿自然中的声响有关 。如古希腊哲学家德谟克利特谈到："人从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。"③ 罗马哲学家卢克莱茨认为："人们在开始能够编出流畅的歌曲而给听觉以享受的很久以前，就学会了用口模拟鸟类嘹亮的鸣声。最早教会居民吹芦笛的，是西风在芦苇空茎中的哨声。"④现代美学家的研究又赋予这种理论以新的解释。苏珊.朗格指出："原始艺术的动力就是想去模仿一种自然形式，在这种形式中发

---

① 转引自黄海澄:《艺术价值论》第 41 页，人民文学出版社 1993 年版。

② 周玉明:《活动、需要、价值》,《郑州大学学报》哲社版 1994 年第 1 期第 103 页。

③ 何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1983 年版第 4 页。

④ 同上，第 22 页。

现了某种具有表现力的东西。"[1]

2. 音乐起源于劳动。普列汉诺夫指出:"在原始部落那里,每种劳动有自己的歌,歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏。"[2] 马克斯·德索也认为:"最早的歌是劳动的歌,它使劳动变得轻松而且便于能量的储藏。"[3] 在中国古代文献中亦可找到类似的观点,《淮南子·道应训》记翟煎之言曰:"今夫举大木者,前呼'邪许',后亦应之,此举重劝力之歌也。"[4] 一些人类学家、民族音乐学家也从原始部落的音乐中发现音乐与劳动节奏的内在联系。

3. 音乐起源于信息交流与感情抒发。东德音乐学家迈耶尔在论述音乐起源于人类"音响信号"时说:原始人"在寻找食物时为了把个别人的所在地点通知大家,或在狩猎时为了对迫切的危险发出警号,都需要用声音来表示(即使用音响信号)。这些活动中的声音的表现就是音乐的原始的社会功能"。[5] 西方近代人类学家施通普夫也谈到:"声乐和器乐,可能更多地是从远距离上向人打信号的动作中产生出来的。"[6] 郭沫若在考证言与音两个字在古代是互相通用的同类字时亦谈到:"原始人之音乐即原始人之语言。于远方传令每藉乐器之音以蒇事……"[7] 美学家朱狄结合当时原始人的生活环境与生产方式指出:原始人必须结成一定的社会群落,才能与无

---

① 朱狄:《艺术起源》,中国社会科学出版社 1982 年版第 97 页。
② 普列汉诺夫:《没有地址的信》,人民文学出版社 1962 年版第 39 页。
③ 朱狄:《艺术起源》,中国社会科学出版社 1982 年版第 111 页。
④ 郭绍虞等主编:《中国历代文论选》第一册,上海古籍出版社 1979 年版第 5 页。
⑤ 迈耶尔:《音乐美学若干问题》,人民音乐出版社 1984 年版第 9 页。
⑥ 蒋孔阳:《先秦音乐美学思想论稿》,人民文学出版社 1982 年版第 6 页。
⑦ 同上,第 7 页。

情的自然力抗衡。要结成社会集团,就必须在较远的距离中,交流信息。这最早的信息不能只是单音节的喊叫,由此形成的最原始的歌唱,比语言产生还要早。①音乐不仅作为一种信息交流、传达的载体,而且还是原始人抒发感情与内心体验的主要方式。闻一多在《歌与诗》一文中提到:"原始人最初因情感的激荡而发出有如'啊''哦''唉'或'呜呼'、'噫嘻'一类的声音,那便是音乐的萌芽,也是孕而未化的语言。"②

4. 音乐起源于巫术。把音乐看作先民对大自然与神灵的崇拜仪式的观点,目前在西方颇为盛行。联系中国古代文献《吕氏春秋》关于原始部落乐舞的记载:"昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕:一曰:'载民';二曰:'玄鸟';三曰:'遂草木';四曰:'奋五谷';五曰:'敬天常';六曰:'建帝功';七曰:'依地德';八曰:'总禽兽之极'。"③ 我们也能看到音乐与祭祀祖先、崇拜自然、敬畏神灵的关系。音乐对原始人与其说是一种艺术,不如说是一种力量,一种支配与征服其他物类,控制人类命运的力量,音乐这种功能只有在巫术仪式中才能得以体现。此外,席勒的游戏说、黑田鹏信的美欲说、达尔文的异性诱惑说都有一定的影响。

从音乐产生的各种学说中,我们可以充分揭示它与人类各种需要的内在联系,根据美国人本心理学家马斯洛的基本需要理论,人的需要可以分为五个不同的层次:一. 生理需要。这是最基本最强烈的维系生存的需要。二. 安全需要,

---

① 朱狄:《艺术起源》,中国社会科学出版社 1982 年版第 257 - 258 页。
② 闻一多:《神话与诗》,古籍出版社 1981 年版第 96 页。
③ 郭绍虞等主编:《中国历代文论选》第一册,上海古籍出版社 1979 年版第 29 页。

包括人们对稳定的有秩序的、平和的环境的需要;对已知世界的适应;渴求把握未知的领域的愿望的需要(这种需要都属于一种趋安避险的要求)。三是爱的需要。从广义上讲即是建立人与人之间正常的友好的关系的要求。四是尊重的需要。这包括自尊与他人的尊重,自我价值获得群体与社会的承认等。五是自我实现的需要。使潜在的能力获得发挥,全面实现自己的追求,使人更具有人的特征与力量。

从音乐产生的多种原始功能来看,均与上述的几种基本需要有关,与价值的实现、创造的实践相关。音乐与原始巫术仪式的关系,反映了人类的安全需要,原始人面对自然界奇异的全能的不可战胜的威力,只好祈求超乎自然的鬼神的庇佑,人们在运用想象与幻觉控制大自然的音乐仪式中,达到了与外在世界的和解,并获得了一种内心的力量与平衡。音乐的交流与抒情功能又与人类的归属需要相连。人类的感情在音乐中的充分展现与交流,使人们在音乐美的鉴赏中彼此的心灵获得沟通。音乐的模仿功能、游戏性质,又体现了人的潜能发挥、创造实现的发展需要。可见,音乐的产生与人的多种需要构成的价值关系,推动着音乐的发展、丰富,音乐的逐步完美又更好地满足人类的多元化要求,音乐的起源与发展充分显示了其价值的特征,充分证明了音乐的存在与人的存在,与人的需求存在的必然联系。

值得强调的是:主体需求在音乐中获得实现,必须通过主体的心理结构这一中介。劳动节奏的协同与主体听觉感受的协同相关,生理结构的协调亦与心理动态的协调相谐。音乐的审美功能和宗教功能可给人的心灵以慰藉。精神的调节使人产生安全感从而感受到安全需要的实现。主体在音乐审美

活动中，与创造者与审美群体在情绪上的交流、共鸣，使其在获得美感的同时，亦得到一种归属感。在音乐美的创造与再创造中，审美能力的发挥所获得的自信心、自豪感，是尊重需要和自我实现需要得以实现的前提。音乐对人道德力量的塑造、智慧的启迪，不仅可以构建主体较理想的本质结构、较完满的精神品格，还可以强化人类自我实现的力量，在潜能的显化和发展中，获得强烈的创造愉悦和精神满足。总之，人类需求与音乐价值的实现，要通过主体心理结构的中介和主体的感受与情感体验的途径。人类需求在音乐中实现产生的精神能量，是实现的催化剂。音乐与从物质需求中分化出来的精神需求相对应，并通过对精神世界的调节与构建使之实现。

三、审美关系与价值关系

前苏联美学家斯托洛维奇指出："人的审美关系历来是价值关系。"[①] 审美关系的确具有价值关系的一般性质，其特征可概括为以下 3 个方面：

1. 审美关系与价值关系一样存在于主客体的协调之中。审美关系一方是内蕴立美主体审美意识、具有物化形态的客体，另一方是具有审美意识的审美主体。只有当客体内蕴的审美属性与处于一定行为的审美主体的需要协调一致，客体美的潜质符合主体审美需求时，主客双方才构成相应的审美关系。这就是说不仅要具备主客体之条件，主客体的关系还

① 斯托洛维奇：《审美价值的本质》，第 20 页，中国社会科学出版社 1984 年版。

要相谐并交融于主客体的审美活动中，使主体外化于客体、客体内化于主体，实现双向的对象化。

2. 审美关系、价值关系都是以人为核心，物的价值与美的价值都是为人而存在，正如普列汉诺夫谈到的："不是人为了美，而是美为了人。"① 主客体双方以人为主要矛盾，关系的确立以人的取向、评价为准。马克思主义的价值观明确指出："物为人而存在。"中外哲学家谈美的本质又有哪一个不涉及美对人的意义，美与人类的各种需求？无论是物质上的适用、感官上的愉悦、道德上的善、精神上的超越与净化、心灵的自由和生活的理想、形式创造上的追求与探索等，都与人在物质与精神上的需要分不开，都与人的意义相关。与人的需要及意义无关的客体就无法与之形成价值关系或审美关系。

3. 审美关系和价值关系都要以人类的实践活动为基础。正如列宁指出的：实践是"作为事物同人所需要它的那一点的联系的实际确定者"。这既体现于主客体双方的形成、发展不能离开人类实践这个大舞台，要受到实践的制约，又体现于这种关系的构成同样以实践为基点。

以音乐美构成的审美价值关系为例：

(1)音乐美的客体所具价值属性是立美主体实践的产物，是通过立美主体在立美实践的对象化创造中赋予的。

(2)音乐审美主体的审美意识的形成也是审美实践的产物，审美个体的意识既有人类审美意识的积淀，又有个体特定的文化环境中群体实践的影响与个体自己审美经验的积累。

---

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第一卷，中国社会科学出版社 1984 年版第 450 页。

(3)审美主客体形成的价值关系亦建立于审美实践基础之上。主体对艺术客体的价值评价、判断是在审美实践中形成的,是以审美实践为依据的。主体对客体的各种审美需要也离不开人类总体的实践活动。

(4)音乐的价值关系之形成与发展是与人类总体实践活动的发展、丰富相互促进、双向作用的。人类的总体实践使人类主体的全部感官日益丰富、具有“人的敏感的丰富性”。正如马克思强调的:“总之,人性的感官,各种感官的人性,都凭相应的对象,凭人化的自然,才能形成。五种感官的形成是从古到今的全部世界史的工作成果。”“能适应人类存在和自然界存在的全部财富的人性的感官”,[①] 在人的对象化的实践中形成与发展,人的美感与审美意识也在这种实践中形成与发展、丰富。审美价值的评价与判断能力亦在实践中不断提高。另一方面,审美主体审美能力的拓展,对立美主体音乐创造的促进,使作品的价值属性、价值结构越来越丰富。这样,主客体在音乐审美活动中可以建立的价值关系也日趋广泛。反之,随着音乐价值关系的不断扩展与丰富,人类可以通过音乐美的铸造使自己的本质结构获得更全面、更充分的发展,在物质生产实践与精神生产实践上更合乎规律性与目的性,更具创造力。

审美关系既有一般价值关系的性质,它又是一种特殊的精神价值关系。它与一般价值关系的主要区别在于:

它不像其他价值关系具有直接的、具体的功利性质,产生

---

① 马克思著、朱光潜译注:《经济学——哲学手稿》,《美学》第二期第11页,上海文艺出版社1980年版。

直接与具体的功利效益,但又与人类发展的总体目的相关,与人类追求的终极利益相关。

审美关系具有调节其他价值关系,实现其他价值追求的中介作用。通过审美关系的形成、审美价值的实现,人类可以到达真与善的境界,实现道德价值与知识价值的追求;可以调节真与善的冲突,物质与精神的矛盾,使各种价值关系在此获得协调与统一。赵宋光教授在《论美育的功能》一文中详尽地论述了美作为中介结构的作用,并指出:"人类若不通过立美的活动来调解真与善的争峙冲突,使双方交融统一,就不但不能成功地进行生产,而且自己也不可能有所成长。"①

四、审美评价的特征

"评价贯穿于人的各种活动、活动的各个方面,是主体创造价值、实现价值的重要环节,也是最富实践性最富生活气息的一种观念活动。"评价问题的讨论成为我国哲学界价值论研究的中心议题之一。② 评价是揭示主体功能与主体的需要是否相符、能否产生积极效应的判断。人们通过评价才能把握客体为人而存在的意义。我们认为,审美评价在审美活动中具有重要的作用。但是,审美评价具有什么样的特征,仍是一个需要从理论上给与把握的问题。我们在这里将审美评价的特征归纳为如下几点:

---

① 赵宋光:《论美育的功能》,《美学》第三期第36页,上海文艺出版社1981年版。

② 《全国第三届哲学价值论讨论会综述》,《教学与研究》1992年版第3期第73页。

1. 中介性

审美评价的中介性是指评价在主客体审美价值关系中的中介作用。主体只有通过评价这一中介才能把握客体的功能是否合乎审美要求，有无相应的意义。审美主体对某一音乐作品审美价值的确认，也是只有通过自己对这一作品的判断，看其能否满足自己的审美需要，满足的程度如何来揭示作品价值的本质与价值的层次。

2. 主动选择性

笔者认为审美主体对客体的评价不是一种被动的表态、无奈的应付，审美活动的非直接功利性，使主体的精神处于一种自由的状态。从审美注意的指向到兴趣的产生，什么样的客体进入审美范围，主体始终是具有选择性的。在审美活动的自主、自由、自然的状态中，这种选择就具有主动的性质。但是，这种主动选择又不是毫无规定性的，它与主体的审美理想有直接的联系，它必然受到审美理想的指引。而主体的审美理想又与其社会理想有一定的关系，尽管这种联系有时是间接的，甚至是十分隐蔽的，我们也不能无视这种联系。可见，审美活动中的选择的确有较大的主动与自由，但不是没有限度的。

3. 审美判断的直觉性

笔者在第五章已谈到审美交流中的直觉，接触到音乐主客体与直觉有关的特性。与之相关的审美判断的直觉性，一方面体现在这种判断是一种感性与理性相结合的感悟，以感性把握的形式出现，其深层结构却内蕴理性的积淀。另一方面，这种判断具有直接、迅速的特性，往往无需经过严密的逻辑推理，反复的思考、论证，凭直感作出反应。但这种反应又有以往丰富的审美经验、长期的审美活动的积累作为基础。

以审美情感体验、审美实践规律的把握作为直觉感悟的依据,这是审美判断直觉性有别于科学判断直觉性的特征之一。其次,审美判断的直觉把握具有审美体验的情感态度与情绪色彩,并具有明显的内觉特征,而不是一种冷静的理性直观。其三,审美主体的立美能力与实践可强化他对客体美的感悟力与把握力,使他在审美判断中的直觉更准确、更敏捷。

审美评价是否有主观随意性、是真是伪,要看评价是否以科学认识为基础,评价标准是否以人类实践总体目的为依据。以科学认识为基础、以人类实践总体目的为标准的审美评价则具有客观性。

五、审美价值的客观性

审美价值的客观性既体现于审美客体的属性通过主体对象化的创造,被主体确认而获得客观存在的性质;又体现于立美、审美实践的规律是客观规律,主体在立美创造的实践中,在审美意识对象化的过程中,不能超越客体物质材料、结构方式、内在规律的限制,也不能超越主体的"对象化手段"以及主体的审美意识、能力,价值观念水平、需求等人的社会尺度的限制,不能脱离感觉器官的特殊性。以音乐审美实践为例:

1. 音乐美的特性一旦与审美主体的审美需求相符,主体从音乐鉴赏中获得美的享受,主客体在音乐审美实践中形成的价值关系则成为客观事实,即使这种价值关系在以后的实践中产生变化,也不能把这种曾经存在的客观关系一笔勾销。如孔子在齐闻韶乐,三月不知肉味,认为它具有尽善尽美的价

值。今天的广大听众虽然不一定有机会欣赏古代的韶乐，与之形成审美价值关系，但却承认它存在的客体化价值，在不少谈及音乐感染力的文章中都可以看到此例。

2. 音乐审美与立美的实践规律具有客观性，音响物质材料的特殊性、结构方式、内在规律在立美与审美活动中的客观规定性，使主体不能凭主观意志随心所欲去创造。比如，音响材料在展示视觉形象上的局限性，使乐音动态只适合表现客体的运动，无法具体描绘其外形的细节。企求音乐达到绘画的效果，是违反音乐创造的规律的。德国作曲家理查·施特劳斯就曾经问过奥地利指挥家莫特尔，有没有注意到他创作的交响诗《唐璜》刻画的女性中，有一个是红头发的。当莫特尔给予否定的答案时，他不得不承认自己的努力失败了。

3. 立美审美主体的审美意识、能力，价值观念、需求，创造的对象化手段等都与主体所处的一定的历史时期、地域、民族、阶层等社会存在相关。主体难以超越这些客观条件的限制。如巴赫时期的作曲家不会有电声音乐的构思，习惯线性思维的中国汉族农民对多声部音乐的审美能力就不如侗族村姑，西方中产阶级人士对古典音乐的兴趣就大于流行音乐等。

六、审美价值的相对性

审美价值的相对性与审美客体对象化的丰富性，与人类审美意识的复杂性和主客体价值关系的动态结构相关。仍以音乐的审美价值为例：

1. 既然音乐美是人类审美意识在一定的行为方式中的音响化,那么音响化客体价值结构的丰富性使审美主体在价值取向时存在多种选择,同一作品对不同的主体可展现不同的价值层面、提供不同的价值需求,形成各种价值关系。例如欣赏肖邦的夜曲,波兰人会感受到音乐的纯朴自然,作曲家对故乡的眷恋、对祖国的深情。法国贵族会喜欢乐曲的优雅、精致和其中的沙龙气息。而傅聪在演奏时则感悟到音乐的诗意与韵味,那种与中国文化相通的品味。

2. 人类审美意识的复杂性与差异性形成的审美相对性,审美主体处于不同历史时期、地域、文化背景、行为方式以及主位与客位的区别,主体的不同心理结构、审美心境所形成的审美差异对客体的价值取向与需求也会呈现千差万别。因此,在价值判断上也会有较大的区别。如审美主体的心境不同在审美活动中产生美感的程度就会极不相同,所形成的判断和评价必然有差别。当主体心境处于积极性情感状态时,良好的心境会加强审美注意力,强化主客体的情感交流,使主体的想象、联想处于活跃的状态,获得的美感也会比较丰富、强烈,就能充分肯定审美对象的审美价值。当主体心境处于消极状态时,又会削弱主体的审美注意与体验,抑制主体的想象和联想,使审美客体的审美效果难以实现,从而影响主体的审美评价。当主体的审美心境处于一种十分宁静、平和、淡泊的状态,又会使审美主客体保持一定的距离,产生"心静声亦淡"[①] "坐久听亦无"[②]的审美体验。有时,主体在极端压抑、

---

① 王山峡等编注:《历代音乐舞蹈诗选》,云南人民出版社 1990 年版,第 20 页。

② 同上,第 41 页。

无处寻美的环境中，心境虽处于消极状态，但对美的渴求使之一有机会接触音乐，便产生久旱逢甘露之感，美感会大大增强。再如中国人欣赏星海的《黄河大合唱》，对音乐抒发的民族心声、人民呐喊可产生共鸣。外国人听此曲则可能为音乐的宏伟气势、强大的动力所折服。这是与欣赏者所处的主位和客位的区别所产生的民族情绪、文化情境、心理状态亦不同有关。

3. 审美主客体形成的价值关系是一种动态结构，客体价值形式在主客体的交融协调中不断变化，或者是新的价值属性取代旧的属性，或是原有的价值属性被丰富、强化，或是价值的派生与增殖，扩展与辐射等。另一方面，主体的审美意识也在不断变化与丰富，如前所述人类总体实践的发展也在促进审美实践的发展，不断丰富主体的审美实践与认识，新的主体的更迭使主客体价值关系的连结网络更广泛。这些都是审美价值相对性产生的重要因素。丽莎在《音乐美学新稿》中就曾指出古代音乐在今天的相关价值包括："一、它们对音乐风格演变所具有的意义；二、它们同当今世界图景之间可能有的联系；三、历史风格、也即文化遗产古迹在现今所具有的价值。四、它们的历史持续性价值。"① 古代音乐价值在当今的派生、增殖与扩展使其价值的属性更丰富了。而现代人的审美能力与趣味也在不断扩展与丰富，在他们的审美视野中可以容纳更多的审美对象，与不同时空的音乐艺术。主客体价值关系连结更具多变性与广泛性，主体审美活动更具丰富性与复杂性。审美选择、判断、趣味的差异性亦更大。

---

① 卓菲娅·丽莎：《音乐美学新稿》，第99页，人民音乐出版社1992年版。

第二节 音乐美的价值

一、音乐价值关系的主体和客体

要探讨音乐美的价值，首先要确定音乐价值关系的主体与客体。价值主体是指“价值关系中作为价值享用者与消费者的价值受体与需要者，是价值关系的主动建构者与价值的追求、实现者”。[①] 音乐价值的主体应该既有一般价值主体的性质也有成为音乐价值关系主体的特性。即一方面具备一般价值主体的条件，“能在实践－认识基础上意识到主客体的分化与对立并能实现客体尺度与主体尺度的统一”，“能主动建构价值关系并进入这一关系充任价值受体与需要者的”，“具有起码的实践－认识能力以及价值实践与价值认识能力，具有社会需要性，具备明确的价值目标追求与目的意识的”；[②] 另一方面，又是在音乐审美实践中获得一定的欣赏音乐美的能力、具有“音乐的耳朵”、并对音乐美有一定的需求、期待获得积极效应的个体或群体。在人们的音乐生活中，对于缺乏分辨古琴演奏与弹棉花之差别的人，再美的古琴音乐也不是他的对象；对于既不喜欢民族音乐又不了解和需要这种音乐的人，再有吸引力的民族音乐的精品也无法与之形成价值关系。

---

① 陈依元：《论价值主体》，《社会科学战线》1992年第4期第65页。

② 同上，第66页。

价值的客体"则是价值关系中具有能满足价值主体生存与发展需要的事物,它可以是外界物,也可以是人及其精神产品"。[①] 音乐的价值客体应包括一、二、三度创作的成品。在此要不要把包含非音乐因素的音乐作品排除在外?是仅以绝对音乐为出发点,还是包括已载入音乐史与写在音乐教科书中的各种类型的音乐?笔者认为无论从历史发展的角度,还是从理论研究与实践的角度来看,都不适宜把音乐价值客体的范围限制在绝对音乐中。

先从历史的发展来看,音乐经历过诗、乐、舞合一的综合发展阶段。以声乐为主、器乐为辅的阶段,以交响乐为代表的绝对音乐兴起,音乐获得充分自足、自律的发展阶段,以及当代多元化发展的阶段。笔者认为绝对音乐的确最具音乐美的本质特征,最能体现音乐特殊性,是最纯粹的音乐。但是,音乐美若仅以绝对音乐为全部内涵,则是违反音乐发展的历史规律的。丽莎指出:"从整个音乐艺术的历史发展来看,我们必须承认,音乐在几乎每一个发展阶段,都以不同的方式与途径力图超越其特殊性所造成的局限。所以,一方面我们有权力在器乐的基础上来判断音乐的特殊性,而另一方面我们也必须强调,音乐总是倾向于通过与那些能使内容具体化的其他艺术之间的结合来补偿自己在反映现实上缺乏具体性的特点。"[②] 音乐趋向与其他艺术的结合,其目的是为了加强其表现能力,丰富音乐美的价值体系。若音乐美排除了绝对音乐外的其他音乐体裁,则音乐的历史要改写,许多非绝对音乐的

---

① 陈依元:《论价值主体》,《社会科学战线》1992年第4期第67页。
② 丽莎:《论音乐的特殊性》第80页,人民音乐出版社1980年版。

作曲家岂不与音乐无缘?

再从实践的角度来看,歌曲、标题音乐与人民的社会生活关系最密切,在群众音乐生活中影响最广泛。无视这些音乐体裁在现实中的作用,只考虑绝对音乐的纯粹功能,就会割断音乐与人民、与社会的联系,就会置它于象牙塔中,成为少数精神贵族的宠物,终因缺乏社会基础而枯竭。况且,在交响乐、室内乐等绝对音乐获得高度发展的当代,其他的非绝对音乐并没有被取代,也没有日趋凋零。当今世界倾向多元化的发展与选择,音乐也应满足人民多层次的需求。在任何领域都切忌大一统。既不能形成样板戏的大一统,也不能形成绝对音乐的大一统。如果含有非音乐因素的歌曲不算音乐,那么,在音乐刊物上连篇累牍地讨论流行音乐的问题不是太多余了吗?

若从理论层面来分析,音乐体裁中的非音乐因素,决不是简单地音乐+其他,非音乐因素已经音乐化,同音乐有机地结合在一起,成功的歌词作家,在写歌词时已经考虑音乐的动态。诗人的诗能入乐,作曲家在选择时已考虑过其内在的音乐性。因此,非音乐因素已成为音乐不可分割的一部分,已与音乐融合为一体,与音乐共同发挥作用。若在分析音乐美的价值时,硬要把它排除出去,是肢解了它活生生的有机体,是不符合音乐自身的辩证规律的。况且“音乐在这样的综合体中不是第二位的,不是对歌词或舞台的动作起补充作用,相反,音乐在这里是基本的、主要的因素”。[①] 非音乐因素的适当运用不会从根本上改变音乐美的性质。所以,音乐价值客

---

① 丽莎:《论音乐的特殊性》第51页,人民音乐出版社1980年版。

体的范围要容纳一切类型与体裁的音乐。

刚才谈到的是价值客体的量的规定,那么质的规定又是什么?什么样的音乐才是美的音乐?笔者认为:能体现人类审美意识对象化的有序音响结构形式就是美的音乐。这种音乐充分展示了人类各个时代、各个区域、各个民族的审美理想、审美需求、审美趣味,反映了人们的价值目标的追求。它既是历史积淀的审美意识在不同时期、民族的立美主体创造中的表现,又是立美主体按照音乐美的内在规律与主体的价值尺度进行的创造。它显示了立美主体本质力量的自由实现,又以有组织、有选择的声音动态把主体的立美创造固定下来,使客体主体化、主体客体化的双向活动在美的规律中达到统一、和谐。因此,这种音乐是合目的性的、合规律性的,既符合主体价值需求、审美创造的目的,又符合音乐本体内在的自组织运动的目的。既符合主体按照美的法则创造的规律,亦符合音乐有序发展的内在尺度。

二、音乐美的价值特征

音乐美的价值形式,一方面具有其他艺术价值形式的共性,即同属精神价值范畴。既包括审美价值也包括非审美价值。一切价值以审美价值为核心,与审美价值互相渗透、交织,在价值评价中要以感受、情感体验、想象、领悟等综合心理活动为基础;另一方面它还具有与其他艺术价值有所区别的个性、特殊性。

1. 生理价值与心理价值的高度统一

以有选择、有组织的声音运动构成的音乐价值实体,其声

音材料的直观性、主动性、穿透性，可直接、主动地作用于人的感官。音乐的声波作为一种物理能量，对人体生理结构可直接产生物理和化学的作用。因此，音乐比其他艺术更能刺激人的感官。更能满足人的生理需要，也更有效地起到调节人的机体运动与分泌的作用。这种“快适的诸感觉的自由活动”[①] 使人愉悦，促进健康。

音乐不受语言与具象限制的抽象性，又使它更能深入到生命的内核来完整表现它的内在精神，因而最能揭示人的丰富内心世界，展现精神运动的自由状态，与人的灵魂、灵性息息相通。正如马克斯·德索指出的：“音乐之流动性手段使它成功地冲破了我们喜欢用以阻塞灵魂中各部分相互联系的障碍，并披露灵魂在一切现象中的一致本质。”[②] 因此，音乐又比其他艺术更能满足人的精神需求、心理需要。音乐满足人性身心两极需要的双重价值、巨大张力又是辩证统一于音乐特殊性中，和谐结合于音乐实体中。一方面，“它是给人以享受的音结合艺术，这里讲的可说是纯感性方面的享受”；[③] 另一方面“正是音乐的感性美包含有某种深刻的合乎理性的伦理因素……说理性方面，音乐与其他各门科学是迥然不同的，实际上似乎就是理性的自我观察”。[④]

2. 潜在的价值与实现的价值

索哈尔在《音乐社会学》中谈到音乐作品潜在价值和现实价值的问题，他指出：“决定音乐作品潜在价值的是作者在

---

① 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第 64 页，人民音乐出版社 1983 年版。

② 玛克思·德索：《美学与艺术理论》，中国社会出版社 1987 年版第 300 页。

③ 卢那察尔斯基：《在音乐世界中》第 85 页，上海文艺出版社 1984 年版。

④ 同上，第 86 页。

作品中物化了的创作活动的优点：天才性、思想美学的进步性、感情的丰富性、真实性，发达的虚构、技巧等等。而决定现实价值的是作品对该具体社会的适应。它事先是以潜在价值确定的，没有潜在价值它就不存在。然而如果作品不在社会中发挥功能，亦即社会不需要它，对它无所‘求’，再大的优点也是不现实的、枉然的。在这种情况下，作品对于社会而言，作为音乐价值是不存在的，或者更确切地说，它本身并非现实地存在着，而是存在于潜在之中”。[1] 笔者认为音乐的潜在价值与实现的价值还有更重要的一层含义，即音乐作品的实现必需经过表演的再创造，才能与社会的需求连接，没有音乐表演家的表演，使之活跃于音乐生活中，亦无从检验其潜在价值是否适应社会需求。索哈尔谈到的潜在价值与现实价值的问题存在于一切艺术创造中，但音乐表演使得作品潜在价值得以实现则是音乐价值存在的特殊性。一部小说、一幅山水画、一幢古建筑，都可以直接进入欣赏者的审美活动，无需表演中介的二度创造，无需在历代表演家的实践中获得延续的生命。许多被演奏家遗忘的珍品，没有机会被音乐爱好者欣赏，从而失去了现实的价值。大量被演奏家挖掘的佳作，重新又获得了生存的机会。作品生死的命运与特定时代、地区表演家的审美意识有密切的关系。

由于音乐作品潜在价值的实现要通过表演的环节，因此，成功的表演可以使它的潜在价值得以充分发挥、补充、丰富，拙劣的表演则妨碍潜在价值的展现，甚至化美为丑。具有创造个性的一次次表演又可以丰富作品潜在的价值。

---

① 索哈尔：《音乐社会学》第85页，中国文联出版公司1985年版。

3. 音乐价值的超越性、普遍性、持久性

阮籍曰：夫乐者，天地之体，万物之性也。[①] 毕达哥拉斯学派认为"天体运动形成了美妙的音乐。"[②] 意大利音乐家札尔林诺谈到："没有一件好东西不包含音乐构造。"[③]且不说他们的概念是否准确，比喻是否恰当，但有一点是值得注意的，中外哲人看到了音乐与天地、宇宙、自然万物的内在的本质的联系。到了本世纪80年代，著名哲学家埃里克·詹奇，又把音乐与世界、宇宙的联系建立于自组织的动力结构运动状态中。音乐的声音结构对生命动态、精神动态的抽象、概括，使之既有客体、主体运动的具体特征，又有超越具体特征的普遍性，既有创造者所处特定时代、地区、民族审美意识的对象化特征，又有超越这种特定意识的容量。它可以把人类原始的集体无意识至未来宇宙人的心态统统包罗其中。它对世界、宇宙、人类的本体象征，使之比其他艺术更具有超越时空的普遍性、持久性。

4. 价值属性转化功能较强

同一音乐作品内的丰富价值属性，可在不同审美主体、不同欣赏场、不同审美心境的情况下，有不同的实现方式。可以正负极转化，也可以主次功能转化，从而突出不同的价值属性。

丽莎就曾以巴赫作品的价值的持久性为例，谈到不同时代的审美主体欣赏其价值的不同方面："巴赫的受难曲在德国

---

① 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》下册第259页，人民音乐出版社1990年版。

② 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第3页，人民音乐出版社1983年版。

③ 同上，第35页。

最严重的封建割据时期得到承认，后来又在浪漫主义者中唤起了兴奋和喜悦，而今天对于我们来说这些作品同样具有极高的价值……在 18 世纪人们评价它们时把它们看成是对宗教内容的强调，这种内容，作为那个时期的意识形态在当时是占统治地位的；在 19 世纪，人们则把它们看成是对耶稣苦难的深刻的理解和表现……今天我们在评价巴赫这些受难曲时，则把它看成是对人道主义的深刻理解，对人类苦难的体现。”[①] 可见，不同时期强调其作品不同的价值属性，从宗教价值、情感价值到人本价值。

再如，无标题音乐的杰作，贝多芬的钢琴奏鸣曲用在环境音乐上，莫扎特的乐曲用在音乐治疗上就由审美价值转化为应用价值。在礼拜堂听亨德尔的《哈利路亚》由于心境不同，可以只注意其宗教价值，获得宗教感情的满足，也可以欣赏其审美价值，获得超越宗教的崇高感与音乐形态美的品味。

可见，音乐作品不同价值的实现与转化，既与审美主体审美意识的需求、选择、心理定势、审美指向、注意有关，也与欣赏场、环境相关，还与主体非审美的各种需求有联系。

三、以审美价值为核心的价值系统

音乐美的价值是由多种价值组成的价值系统，它既包括审美价值亦包括道德价值、宗教价值、娱乐价值和应用价值等。在每一种价值中，又有多种层次的子系统。在大的价值系统中，审美价值又是核心价值、本质价值。音乐美失却了审

---

① 丽莎：《论音乐的特殊性》第 166 页，人民音乐出版社 1980 年版。

美价值就不成其为音乐美，就成了依附于其他意识形态的手段，就没有存在的必要。同时，音乐的其他的价值只有与审美价值交融，成为有机的整体，才能具有音乐价值的属性，才是属于音乐的价值。

1. 音乐的审美价值

在音乐审美价值系统中，既有形态美给人听觉上的愉悦、幻想力的发挥、情绪上的期待，也有情态美对人类各种情绪需要的满足、调节，意态美对人心灵的抚慰、使人获得 精神的解放以及高峰体验的升华，还有风格美的丰富性对欣赏者各种审美趣味的适应。与此同时，音乐审美价值在音乐审美实践中对主体审美心理结构与心理定势形成、对审美能力的培育亦有相当的作用。

(1)形态美

由音乐的各种表现因素构成的音响动态结构，是体现创造者创造力、独创性的有序结构，是立美主体按照美的规律构建的艺术化结构。仅就它呈现的形态美来看，就有独立的审美价值。首先，音乐旋律的千姿百态、和声的丰富多彩、节奏的各种律动、音色的变化无穷以及把各种因素组合起来的均衡、匀称、和谐、对比、变化、统一的自然美法则，给人听觉上审美需要的满足。

其次，创造者幻想力的发挥、创造力的凝聚皆体现于音乐形态构建的巧妙中，体现于还原的生命形式中。审美主体在体验这种审美形态、把握这种结构时，幻想力的驰骋、抽象力的展示，可获得更充分的审美愉悦。正如汉斯立克指出的："优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝……这些东西以自由的形式呈现在我

们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快。"① 里曼也认为："音乐的倾听不仅是听觉器官对声音效果的消极接受，而宁可说是被人的精神的逻辑能力高度发展的行为……无论是音乐家将其创造的东西固定为音符，还是将作品变成鸣响的实在，都不过是手段而已，其根本目的是要将由作曲家的幻想所产生的音乐体验移植给听者。"②

再者，对于熟悉某种音乐文化声音构建模式的审美主体，在声音结构发展时，习惯于对动态的趋向有一种期待感，"由于不断地跟随和预期作曲家的意图而得到的精神上的满足"，以及"当一种期待……一种反应趋向……被音乐刺激情景激活起来暂时地受到抑制或永久地受到阻止时，自觉感情或体验到的情感就会被唤起"；"疑惑和不确定持续愈长，悬念的情绪就愈趋强烈……建立起来的悬念紧张度愈大，由解决引起的情感上的解脱感就愈强"。③

可见，音乐形态美不仅可以给人听觉审美的愉快，还能使人在幻想力、逻辑力的发挥上得到满足，在情感的张弛、焦虑与解脱上得以激活并在把握结构的生命形态上能得到充分的审美体验。

(2)情态美

情态美是指作曲家寄托于形态美中的各种情思。这些情态能真实地反映人类丰富的感情世界，细腻、微妙的感情变化，美好的情绪、积极的情调。音乐的情态具有以下几个特

---

① 汉斯立克：《论音乐的美》第 49 页，人民音乐出版社 1980 年版。
② 蒋一民：《音乐美学》第 170 页，人民出版社 1991 年版。
③ 伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》第 47 页、48 页、44 页，北京大学出版社，1992 年版。

征：

其一，音乐最善于表现人类情态的各种类别、同一类别中的不同层次、不同程度。

费尔巴哈指出："音乐是感情的一种独白"。[①] 屠格涅夫在小说《春潮》中谈到主人公萨宁收到过去的恋人杰玛来信的心情时这样描绘："这种心情是无法表达的，这种感情比任何语言者更深沉、更强烈，非笔墨所能形容。只有音乐才能表达出来。"音乐不仅能展示出心灵的各种情态，还能表现出同类情态中层次与程度的细微差别。以小提琴协奏曲《梁祝》为例，梁祝同窗共读的喜悦，长亭送别的哀伤，抗婚的悲愤与化蝶双飞的幸福憧憬等情态的变化，都刻画得细致入微。即使同一类型的喜悦，在笛子独奏曲《喜相逢》与二胡独奏曲《良宵》中，就刻画得层次不同。前者以快速跳跃的旋律、活泼轻松的节奏、气氛热烈的花舌音来表现亲人重逢时欢声笑语的情景。后者以轻柔明快的旋律、均匀流畅的节奏，表现了亲友共度除夕的心情，无拘的交谈，平和的欢愉，又是另一种喜的格调。再以同一类型、同一层次的生离死别之情为例，在歌剧《洪湖赤卫队》中，这种感情体现为从容就义的豪情、视死如归的气概。而在俄罗斯民歌《三套车》中则以悲痛的呼喊、无可奈何的叹息来表现的。

其二，音乐不仅能细腻地展现各种情态的不同层次与不同程度的色调，还能揭示语言无法描述的那种难以言状的模糊浮现的情态，那种瞬间变化，无从把握的情态，那种亦悲亦喜、悲喜混合，亦爱亦恨、爱恨交加的混合情态，或对立两极情

---

① 费尔巴哈：《基督教的本质》第551页，商务印书馆1980年版。

态的交融。

其三，音乐可以同时表现不同情态的结合、交织、对比，使之具有多层次的立体感。音乐通过重唱、重奏、复调手法、主调与伴奏的关系等手法刻画不同情绪的形态的交织、对比、对立、结合，形成具有不同情绪结合的综合体，深刻、鲜明、多线条地揭示现实生活中人类复杂的感情活动。正如玛克斯谈到的，音乐"和诗歌相比，它却能同时表达不同的、甚至于相反的性格"。[1]

音乐情态美的审美功能在于它能对人类情感交流、体验、宣泄、调节等需要的满足，使人们在音乐情态中找到自己与人类世代流淌的情态之流的连结点、交汇点、融合点。并在移情、交流、共鸣的过程中让人类美好的情态流入自己的心灵，使之更纯净、更高尚。

首先，音乐之情态可使人们的内心世界互相沟通。在共鸣中个体的心灵与整个人类的心灵交融共振。音乐的情感之流，冲破了人们与外在世界隔离的堤防，使一颗颗孤寂的心汇聚在广阔的情态海洋中得到充实与慰藉。

其次，无比丰富的音乐情态让审美主体在欣赏中获得各种体验，使自己的情感世界更有内涵、更有张力、更有深度。音乐激活的审美情感的无功利的自由形式运动，使欣赏者的身心处于一种和谐有序的状态，从而获得快乐与丰富的感悟。同时，欣赏者在作品展现的立美主体的感情世界中与创造者的灵魂对白，心灵亦会感到更充实。比如，一位参加过卫国战争的前苏联军官不仅在贝多芬的《埃格蒙特序曲》中听到了

---

① 李斯特:《论柏辽兹与舒曼》第27页，音乐出版社1962年版。

他在艰苦战争岁月中的体验，感受到战争的残酷与胜利的欢乐，还从中体会到人类的爱心，以及对自由的向往。[①]正如，玛克斯·德索所讲的："在听音乐时，我们的内心倾向——记忆、思想、情感、联想——呈现出某种微妙的特质，这种特质在我们欣赏其他艺术品时是不存在的。它们势不可挡地被软化吸收到音乐中来……音乐就像圣灵降临时圣灵的疾风一样裹挟着我们，使我们能用陌生的语言讲话。"[②]

再者，审美主体的情绪在音乐情态的诱发中，获得释放与宣泄，使积极的情绪强化，消极的情绪排除。甚至可以使原有的消极状态转化为积极情态。比如，激昂乐观的音乐可以使消极的情绪为之一振。明朗、轻快的曲调可以抚慰忧伤、抑郁的心灵。柔美、平和的乐曲又可以调和冲动、激烈的情绪。

音乐的情态还可以调节主体情态的强度、长度，使之适度有节、协调平衡。比如：感人的旋律、轻松的节奏、悦耳的和声、丰富的音色构成的情调，可以使人兴奋与抑制得到调节，情态强度适中、长度适合，精神能量消耗减少，不平衡的心态趋于平衡。还可以使人在现实生活中心累、物累的紧张状态中进入神经松弛、心境恬静的状态。

(3)意态美

音乐的意态是指内蕴于深层的意境、意韵、意味。这些意态若能使审美主体获得精神上的超越、想象力的自由、人性的回归、高峰的体验，使主体心灵的生命意识、宇宙精神强化，就具有其他艺术不能替代的审美价值。

---

① 薛良编：《音乐知识手册》续集第10页，中国文联出版公司1988年版。

② 玛克思·德索：《美学与艺术理论》，中国社会出版社1987年版第303页。

首先,音乐的意态美可以使人获得精神的超越。席勒在谈到艺术的审美时曾指出:“在令人恐惧的(自然)力量世界之中以及在神圣的法律世界之中,审美的创造形象的冲动在暗地里建立起一个第三种快乐的游戏和形状的世界,在这第三种世界里它使人类摆脱关系网的一切束缚,把人从一切可以叫做强迫的东西(无论是物质的还是精神的强迫)中解放出来。”[①]而在艺术的超越感受中,音乐意态美的魅力可达到极致。正如黑格尔所讲:“如果我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放,而摆脱一切压抑和限制的过程……那么,把这种自由推向最高峰的就是音乐了。”[②]音乐使人超越精神与物质的束缚与限制,超越现实世界的矛盾与痛苦,超越小我的得失、宠辱、沉浮。

再如,在中国文人音乐“心超物外”“神游气化”的意韵中,人们会进入“宁静又和谐、空明又无恼,且悠远无尽、千秋永存的自然世界中去”,[③]并获得一种超越人与自然的恒长的生命意识与浩翰的宇宙精神。

其次,音乐的意态美具有净化人的灵魂,使人的心境在最美好的“高峰体验”中不断升华到完美的境界。美国著名的人本心理学家马斯洛指出:人们在高峰体验中“沉浸在一片纯净而完善的幸福之中,摆脱了一切怀疑、恐惧、压抑、紧张和怯懦。他们的自我意识也悄然消逝”。他认为“这些美好的瞬时

---

① 北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美与美感》第183页。商务印书馆1980年版。

② 黑格尔:《美学》第三卷上册第337页,商务印书馆1980年版。

③ 费邓洪:《含蓄与弦外之音——中国文人音乐审美特色》上,《中国音乐学》1989年第1期第14页。

体验……来自审美感受(特别是音乐)”。[1]比如,在使人类精神爆发出火花的贝多芬音乐中,人们会感受到人的本质力量的威力,人类之爱的博大。在天籁般纯净的莫扎特的音乐中,人们会获得心灵的净化与升华。音乐的意态美使人类从物质的与人为的压抑中,从异化状态中回归到人的自然的状态,找到真正属于人的境界,使人的生命恢复本来的意义。

(4)风格美

音乐风格美是指不同时代、不同民族、不同地域与文化的群体或个体的审美心理结构的典型特征在一定的行为方式中的音响化。风格美的丰富性、独创性,可以满足人类的各种审美需求。不同时代的各种流派的音乐,是特定时期审美意识的对象化,它体现了立美主体的审美理想与创造追求,审美群体的趣味、格调。它受到时代的文艺思潮与政治意识的影响,并与之时分时合,对立统一。仅在西方音乐发展过程中,格里高利圣咏的安详、自然、肃穆、纯净;巴洛克音乐的宏伟、壮丽;罗可可风格的精巧华丽;古典主义的高贵的单纯、静谧的伟大、理性的均衡、形式的规范;浪漫派创造的激情、幻想的丰富、形式的自由、表现的个性;印象派的绚丽色彩与细腻笔触等……在审美主体面前展现出多姿多彩的音响世界。崇尚理性的可在古典主义音乐中产生共鸣,汲取力量。寻求精神安慰的可在圣咏中获得灵魂的净化。喜爱新奇创造的可在浪漫派与现代派的音乐中赞叹创造力的巧妙,构思的奇特。

不同民族的音乐显示了各民族的审美意识、民族性格、心理特点、民族文化传统,体现了立美主体最天才的创造与承

---

① 马斯洛等:《人的潜能和价值》第366—368页,华夏出版社1987年版。

续。仅以欧洲音乐为例，热情、奔放的西班牙音乐，美妙、和谐、形式讲究的意大利音乐，偏爱绝对音乐、充满哲理性与逻辑性的德国音乐，优雅、轻盈、敏慧的法兰西音乐，抑郁、内向、充满幻想的北欧音乐，豪放、悠长、时而活力充沛时而愁绪绵绵的俄罗斯音乐，都可以令欣赏者在风格各异的乐韵中找到适合自己的音乐。至于立美主体的创造个性，更是千人千面、无比丰富。巴赫作品的建筑美，亨德尔清唱剧的宏伟气概，海顿交响曲的明朗、幽默，肖邦钢琴曲的诗情画意，格林卡歌剧的纯朴动人，让喜爱外国音乐的欣赏者有广泛的选择余地。

当然，音乐作品的形态美、情态美、意态美、风格美是融为一体，难以分割的。这几种美融合于一体令审美主体获得难以名状的精神愉悦。笔者在此分别论述，是想探究音乐美的不同层次与不同质的独立价值。因为，在音乐创造过程中，不同的立美主体、不同的创作意图、不同的创造追求，的确存在某方面的侧重。讲究形式创造的作曲家会更多注意形态美的创意。浪漫派的作曲家则较倾向情态的抒发。在中国文人古琴曲中，会有更多的意态美的追求。审美主体也会因趣味、情调的差异而特别偏重某一层次的鉴赏。此外，在某些作品中这几个层次的关系，不一定都是水乳交融形成和谐整体的。有时形态与情态会产生矛盾，为了形态的完美使情态的运动受到抑制，或为了情态的发展，削弱了形态的完美结构的作品并不少见。也有的作品意态较为薄弱，曲中的意境、意韵缺乏广度与浓度，更谈不上弦外之音，意味无穷。还有的作品为了追求风格的独特，影响了形、情、意态的统一、协调。这些作品从整体上看有其不足之处，但某一层次的创造性使它在这一

层次上具有独立的审美价值,我们也应予以注意。

(5)审美心理结构的构建

通过音乐审美实践,主体的审美心理结构的构建可以逐步完善,并逐渐形成热爱美的心理定势和审美价值定向。这样就可以使人自觉地按照审美理想去审视自己的心灵与行为,去判断社会与自然的美丑,赞美一切美好的事物,痛恨一切丑恶的现象。通过音乐美的欣赏,人们对美的强烈感受力、敏锐准确的判断力就会积淀在人的心理结构上,形成以审美的态度与眼光来对待客体的心理定势与直觉能力。具有这种心理结构的人,在先进的审美理想的引导下,就会以美的法则来塑造自己,也会以先进的审美理想与美的规律来改造社会与世界,使社会结构、生活环境、人与人之间的关系亦协调在美的旋律中。个体审美心理定势的形成,可以使每个人变得更美好。群体审美心理定势的形成,可以使群体更能显示出人的本质力量与美好本性。社会审美心理定势的形成,可以使社会环境更适合人的发展。

(6)审美能力的培育

审美主体在音乐审美实践中,其审美器官的敏捷性、情态体验的丰富性、表象扩展与转换的能动性、把握整体结构、整合各种心理因素的统摄力,都会得以发挥与强化、发展与提高。主体审美能力的培育,使之具有准确、迅速分辨美丑的鉴别力,准确领悟美的直觉力,由此及彼、由表及里、由点到面的辐射力,从而产生立美求真的创造力。这亦说明审美中有立美,立美要有审美的积淀和能力。

2. 音乐在人的生产与创造中的价值

以马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中提出的人类三

项最基本的历史活动：物质生产、精神生产、人的生产为出发点，[①] 我们进一步考察音乐在人的生产、创造，精神创造、物质创造中的价值。

笔者在此谈到的人的生产创造，不仅是人的繁殖、生命的延续，更重要的是人的本质结构、心理结构的全面构建，以及人作为一个新型创造者类的素质的不断提高与更新。下面我们着重研究音乐保存生命的健康价值、塑造人格的道德价值、多层次开发人类才能的智力价值，并从中把握音乐对人类构建、对人类全面、自由发展的积极作用。

(1)健康价值

音乐可使人类身心健康、获得健全的心理、生理发展。音乐的健康价值体现于保健与治疗两个方面。

对于音乐的保健功能中外哲人早有发现。古希腊哲学家毕达哥拉斯明确指出："适当地享用音乐，可以大有助于人身健康。"[②]《左传·昭公二十一年》也谈到和谐适度的音乐与人身心愉悦的关系："物和则嘉成。故和声入于耳而藏于心，心亿则乐。"[③]《史记·乐书》更具体地谈及音乐的保健作用："故音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。"[④] 康德认为音乐"使人快乐，因它促进着健康的感觉"。[⑤]我们仅以胎儿与长寿老人为例，就可一窥音乐的健康价值。据我国音乐治疗

---

① 《马克思、恩格斯选集》第一卷，第 32 页—34 页，人民出版社 1972 年版。

② 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第 2 页，人民音乐出版社 1983 年版。

③ 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》上册第 18 页，人民音乐出版社 1990 年版。

④ 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》下册第 31 页，人民音乐出版社 1990 年版。

⑤ 康德：《判断力的批判》上卷第 178 页，商务印书馆 1965 年版。

专家张鸿懿、孙惠兰有关音乐胎教的论文介绍:“优美健康的音乐能促进孕妇分泌出一些有益于健康的激素、酶和乙酰胆碱等物质,起到调节血液流量和神经细胞兴奋的作用。”[①] 这使胎儿发育有一个理想的环境。接受音乐胎教的胎儿出生后,在智力发展上以及对音乐的敏感性上都优于其他儿童。音乐演唱、演奏的实践也能使人延年益寿。例如,前苏联有个德加兰村的民间歌舞团,业余演员的平均年龄是90岁。著名钢琴大师阿图尔·鲁宾斯坦在70多岁时,还能一天演奏10个小时的钢琴,并于90多岁的高龄才举行告别音乐会。大指挥家托斯卡尼尼,在84岁时,还能到20个城市进行6个星期的巡回演出,为了准备这次演出,他每天只睡4、5个小时,排练了6套不同的节目。他的充沛精力、敏捷的思维、矫健的动作令乐队队员为之折服。

对于音乐的治疗价值,中外史书均有记载,中外实践也提供了可观的数据。中国第一部医书《黄帝内经》曾指出宫、商、角、徵、羽五音与五脏、七情的关系。古希腊的毕达哥拉斯与亚里士多德都谈到音乐的治疗作用。毕达哥拉斯指出:“用音乐,用某些旋律、节奏治疗人的脾气和情欲,并恢复内心能力的和谐……有用来医治心中情欲的旋律,有医治忧郁和内心病症的旋律……”他还运用“音乐治疗”这一概念来概括音乐的这种调节、净化功能。[②] 亚里士多德也指出:“有些人受宗教狂热支配时,一听到宗教的乐调就卷入狂热状态,随后就安

---

① 张鸿懿、孙惠兰:《音乐胎教和音乐经络回授法》,《中国音乐治疗学会首届学术交流会文献汇编》第108页。

② 何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第2页,人民音乐出版社1983年版。

静下来，仿佛受到了一种治疗和净化。”①

同样，音乐治疗的实践亦源于古代。古希腊医生用医药来恢复患者生理上的平衡，用音乐来恢复他们心理上的稳定。到了18世纪，西方则产生了大量研究音乐心理效应的文献。美国于1950年成立了全国性的音乐治疗学会，现在音乐治疗已普及到世界各地，中国的音乐治疗专家在近几年的临床实践中总结的范围，就涉及到多方面的课题，并在治疗高血压、冠心病、头昏、脑胀、心烦、失眠、胸闷、耳鸣、眩晕、腹胀、焦虑、气短、肌肉扭伤、精神疾病等多种症状上都初获成效。音乐在胎教与治疗老年痴呆上，效果也不错。

音乐的保健与治疗作用，既通过影响人的生理，又通过影响人的心理的调节来达到身心健康的目的。人体作为一种耗散结构，必须不断地与外部环境交换物质，输入负熵流才能维持生命的运动。音乐就是一种作用于人的生理场与物理场的物质能量。如音高振动的频率，快速时具有强刺激的效用，缓慢的振动则可以松弛神经的紧张。力度强的振幅，以宏大的音量排除听众生理上的不适与心理上的不安。柔软的力度又可以使人在自然、亲切的气氛中平和过快的生理运动节律。丰富有序的节奏使人体各部分的节奏协调统一。音响的整体结构对人体生理结构可产生物理和化学两种作用。乐音有规律的波振，通过人体的听觉器官和听觉神经系统传入体内，可使人体的颅腔、胸腔等组织产生有规律的共振，还可以使人的整个机体的运动处于一种和谐有序的状态。乐音的声波对中

---

① 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美与美感》第45页，商务印书馆1980年版。

枢神经系统的刺激,使内分泌系统产生一些有益于身心的激素、酶和乙酰胆碱等物质,对人的循环系统、消化系统起到了激活和调节作用,可促进人体的新陈代谢功能。

如前所述,音乐通过调节人的生理结构、情绪状态、精神境界,使人获得最佳心境,神经中枢系统运作协调,从而促进生理的健康。难怪美国音乐治疗主席蒂姆斯认为:“音乐还将为我们节约大量用于保健的费用。”[①]

(2)道德价值

音乐具有引人向善,培育主体高尚的道德品质、崇高的理想、良好的行为、优秀的人格的作用。音乐塑造人的品德的价值,是历来中外哲学家、教育家乐于谈论的话题。我国古代的《乐记》就多次提到乐与德的关系,所谓“乐者,德之华也”,“乐者,所以象德也”,“乐终而德尊”。[②]德国宗教改革家马丁·路德也认为:“音乐是万德胚胎的源泉。”[③]

首先,音乐美可以引导主体追求崇高的理想。瓦格纳就指出:“音乐用理想的纽带把人类结合在一起”,“音乐的表现是永恒的、无限的和理想的”。[④]如贝多芬第九交响曲展现的人类平等、友爱,四海之内皆兄弟的世界大同理想;前苏联作曲家格里埃尔在《声乐协奏曲》、勋伯格在《一个华沙幸存者》中表达的光明必将代替黑暗,正义必将战胜邪恶的信念;中国文人琴曲中抒发的超越物欲心累的自由渴望都会影响审美主

---

① 沈建军:《音乐与智力》第109页,华中工学院出版社1987年版。

② 蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》下册第238、255页,人民音乐出版社1990年版。

③ 何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第39页。人民音乐出版社1983年版。

④ 同上,第132页。

体的精神境界使之具有更高的道德理想。

其次，音乐美可以塑造主体较完美的人格与高尚的品格。《尚书·尧典》记述："帝曰 ：夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而粟，刚而无虐，简而无傲。"亚里士多德也认为："人的道德品质的确可以受到音乐的影响，这有许多事例可以证明。"① 英国音乐治疗名家朱丽叶特·阿尔文指出："音乐具有唤醒、联系和整合人格的力量……兰格说：'我们用音乐去改变我们主观的体验并恢复人格的稳定性。'"② 例如歌颂诚挚的友谊、纯洁的爱情的音乐作品不仅表现了人民群众的友谊观，亦可引导新的一代如何正确对待友谊与爱情。正确揭示人生的意义，积极肯定人生存在的价值，歌颂人类的本质力量的作品可以激励人们正确对待人生，热爱生活，积极投入人生搏击的洪流中。德国作家霍夫曼在谈到音乐时说："不是它的奇妙的声音在我们内心世界引起反响，鼓舞我们走向更崇高、更积极的生活吗？"③

音乐的审美可以培养人们良好的性格，使积极的性格特征得以肯定与发展，使消极的性格特征得到转化与改变。《乐记·师乙篇》就谈到不同类型的音乐对人性格与行为的影响 ："明乎商之音者，临事而屡断。明乎齐之音者见利而让。临事而屡断，勇也。见利而让，义也。有勇有义，非歌孰能保此？"比如，正确揭示人与现实生活的关系 ，歌颂正直、善良、诚实等品性，鼓励人们以积极态度对待现实的作品，就可以使人们

---

① 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第 16 页，人民音乐出版社 1983 年版。

② 朱丽叶特·阿尔文：《音乐治疗》第 55 页，上海音乐出版社 1989 年版。

③ 李斯特：《论柏辽兹与舒曼》第 29 页，音乐出版社 1962 年版。

的性格趋向积极、朴实、忠诚。反映人类与自然斗争、与命运斗争的作品又能培养人们进取的坚定与意志的坚强。热情、乐观、气势宏伟的音乐可以使内倾性格的人,摆脱孤寂、羞怯,开阔胸怀,敞开心扉。宁静、深沉的音乐又可以使外倾性格的人免于浮躁、喧嚣,使之心境平和、沉静,思索深入细致。

第三,音乐美的鉴赏与实践还可以培养主体的意志力,使之具备克服困难的毅力,向既定目标不懈努力的韧劲。一方面音乐展现的人类与大自然、与命运、与黑暗势力斗争的本质力量与坚强意志,立美主体人生体验中百折不挠、永不屈服的人格美,都会激励审美主体的奋斗精神,诱发其主观能动性与拼搏的潜能。如古筝独奏曲《战台风》中码头工人战台风的昂扬斗志,谭盾交响曲《离骚》中显示的上下求索的执著追求;贝多芬《命运》交响曲中"通过斗争,获得胜利"的英雄气概,都可以使柔弱的心灵增强信心和勇气,强化主体的积极动力与坚定的信念。

另一方面,在音乐实践的创造与训练过程中, 立美主体都会碰到各种障碍和难关。如创造者为了寻求最适合表达自己追求的音乐形态,呕心沥血、苦苦探索的实践,就是一种意志力的磨练。贝多芬与对位大军的搏斗,巴赫修改《马太受难曲》持续了十几年,没有追求完美的毅力是无法成功的。表演者为了展现最符合作曲家构想又具有自己独特个性的音响动态所付出的艰辛,旁观者是难以想象的。钢琴大师李斯特有时会一百次地反复练习乐曲的难度大的乐句,天才小提琴家海菲兹为了追求乐曲的完美,常常不厌其烦地反复推敲乐曲的细节。即使在学习音乐的过程中,他们也要克服大大小小的困难,才能掌握创造的规律。在这种不断迎接困难、克服困

难的过程中，人的意志力会铸造得越来越坚强。

(3) 智力价值

心理学家科尔韦尔研究了从5年级至12年级的4000个学生的音乐成就测试与智商测试的情况。发现进行器乐(钢琴)训练的学生在完成音乐训练课程后，智商平均值为123，比没有接受训练的同学高得多。这一实验数据显示了音乐实践促进一般智力发展的作用。[①]

笔者认为，音乐美对主体发展的价值主要体现于两个方面，一是培养与提高主体从整体上把握客体结构与发展规律的能力。二是对主体智力因素的全面开发。

音乐与宇宙、自然、人类的本质联系，是古往今来许多哲学家、美学家、音乐家热衷讨论的课题。毕达哥拉斯认为："天体运动形成了美妙的音乐。整个宇宙是一个结构和谐和发出乐声的物体。"[②] 叔本华宣称："世界在音乐中得到了完整的再现和表达"。[③] 尽管，这些观点缺乏严密的科学论据支持，却接触到音乐与外在客体、人类主体的内在关系。音乐对于外在世界的表现基本上是从本体象征的角度，即构建具有外在世界动态特点的音响世界与其进行整体对应。音乐不以局部的细节的模仿与真实来反映现实，不追求与客体的形似来展现对象，它更深入到生命的内核和客体的本质来完整表现它的内在精神。首先，音乐运动的基质与世界运动、人类运动的基质有内在的联系。卢那察尔斯基在《音乐与革命》中曾指

---

① 罗小平、黄虹编译：《最新音乐心理学荟萃》第114—115页。

② 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第3页，人民音乐出版社1983年版。

③ 同上，第122页。

出：音乐有“两个绝对稳固而又密切相连的基本因素”，通过这些因素，“音乐一方面同宇宙、另一方面同人类社会和人类本性血缘相连”，并可运用“非凡的力量和明晰性反映人类社会和人类本性的某些极其重要的规律”。这两个基本因素，一是“趋于和谐”，二是“激起矛盾”。音乐就是在提出不平衡、解决不平衡的过程中，反映宇宙及人类社会的对立统一规律、平衡与不平衡的循环。叔本华认为：“人的本质就表现在他的意志的奋求、满足，再奋求、再满足这样一种永恒不断的循环中……音乐也具有人的这种特征。任何一种乐曲中都包含着一种不断地离开基调向其他调子转换的过程……然而不管这种偏离走得多远，最终总要回到原来的基调……作曲家揭示了内在世界的本质，用一种理智所无法理解的语言表达了最深奥的学问”。[①]

其次，音乐与外在客体、人类主体的同构关系，就在于音乐的动力结构与一切事物的力的结构有相近的形式。格式塔派心理学家鲁道夫·阿恩海姆曾指出：“造成表现性的基础是一种力的结构，这种结构之所以会引起我们的兴趣，不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义，而且在于它对一般的物理世界和精神世界均有意义。像上升和下降、统治和服从、软弱和坚强、和谐与混乱、前进与退让等等基调，实际上乃是一切存在物的基本存在形式……那推动我们自己的情感活动起来的力，与那些作用于宇宙的普遍性的力，实际上是同一种力。”[②] 音乐恰可以通过各种表现因素组成的动

---

① 滕守尧：《审美心理描述》第331页，中国社会科学出版社1985年版。
② 阿恩海姆：《艺术与视知觉》第625页，中国社会科学出版社1984年版。

态结构,力的模式与能量的变化来比拟物理世界与精神世界之力的基调和变化发展的动态。再者,从一切事物运动的本质特征来看,都具有自组织的发展规律,非平衡态的有序运动,自我更新、自我超越的自维生功能。音乐的动态就体现了自组织的声音建构运动与心灵动态展示的协调,音乐表现因素自我更新、自我超越的有序运动。黑格尔在《美学》中就谈到音乐自组织的性质:"音乐的基本任务不在于反映出客观事物,而在于反映出最内在的自我,按照它的最深刻的主体性和观念性的灵魂进行自运动的性质和方式。"[①] 迈尔谈及音乐审美的反应趋向特点时,引用了麦克迪的模式感应分析也涉及自组织规律:"当它被激活起来时,则以一种自动的方式起作用……它一旦被当作特定刺激物的反应的一个部分,就跟随以前安排好的走向前进,除非遇到某种方式的抑制或阻拦。"[②] 可见,音乐与其他事物的内在连结是建立于自组织动力学基础之上的。

此外,音乐美与科学美之间也有密切关系。音乐的形式美较集中地体现了科学美的规律。揭示自然内在规律的科学美那种统一、和谐、简洁,也是音乐形式美的主要规则。

基于音乐的上述性质,人们从音乐美的欣赏入手,通过把握音响动态结构与特征,从而提高把握客体整体结构与动态规律的能力,激发进一步探索宇宙结构和谐美和物理世界有序动态美的需求。人们对音乐美的强烈兴趣与敏锐的感受力,可以转化为追求真理、探索规律的动力与直觉把握能力,

---

① 黑格尔:《美学》第三卷上册第 333 页,商务印书馆 1980 年版。
② 迈耶尔:《音乐美学若干问题》第 48 页,人民音乐出版社 1984 年版。

转化为科学创造的直觉力。

音乐美可以促进主体感知觉能力的发展。音乐的审美与演奏实践对人的听觉、视觉、触觉和运动觉能力的发展均有益处。

音乐通过有规律的音响运动可以培养人对不同音高、节奏、力度、音色的辨别力,对音乐结构形式的综合感受能力以及旋律感、节奏感和多声部感。音乐的环境与音响的刺激,可以提高听觉能力的敏锐性、选择性和整体感受性。从小在音乐环境长大的某些音乐家,听觉的敏锐性可以达到惊人的地步。如当代小提琴家帕尔曼在2岁半时就能准确地唱出广播里播放的歌剧咏叹调。

音乐的演唱、演奏实践还可以促进视觉能力的发展,比如在表演者初次接触乐谱的视唱、视奏中,只有迅速把握乐谱中展现的一切,不仅看到音符的各种组合形式,还要看到谱上的各种记号;既要看旋律也要看歌词,才能使音乐获得完整的呈现。在视奏钢琴谱、乐队总谱时,就更需要有一目数行的视觉能力,才能应付自如。作曲家奥涅格就谈到:"阅读乐队总谱要比文学书籍困难得多。需要长时间的训练才能做到。只要看一看某些指挥阅读这些总谱的样子就够令人吃惊的。音符多得不计其数,眼睛必须看到一大片,因为他必须在一页总谱上同时从上到下看到30行左右的声部。"[①] 在长期的音乐训练中,人们视觉的速度可以不断提高,视觉的范围可以不断扩大,对客体结构的整体把握能力亦会逐步加强。

音乐演奏可以促进人体的触觉与运动觉的发展。如在乐

---

① 萨姆·摩根斯坦:《作曲家论音乐》第252页,人民音乐出版社1985年版。

器演奏中,手指触觉的灵敏度,关系到演奏的速度、力度、色彩,运动知觉又与音高及音位置准确性有关。钢琴教育家车尔尼认为:“在钢琴上可以表达出一百种力度层次。”[①] 钢琴家鲁宾斯坦谈到钢琴时也强调:“你认为它是一种乐器吗? 它是一百种乐器!”[②] 因而,经常进行音乐实践的人,触觉与运动空间感都会比较好。

音乐表演实践对人们的视、听、触、运动觉等感知觉能力的训练是综合性的。即在练习的过程中手指触觉、运动觉的反应要与视觉对乐谱各种符号的把握相一致,而听觉则马上检验这三者的准确程度。只有多种感觉器官同时产生反应,互相配合、协调运动,演奏者对音乐的掌握才是正确的、完整的。

音乐的欣赏和演奏对于训练儿童注意力的各种素质都有好处。这是因为音乐是乐音的有序运动,是一种不断变化的动态,容易引起欣赏者的无意注意。同时,注意力是具有周期性的,音乐的节奏与这种周期性的协调,可减轻注意力的负担。可见,音乐这种客体是容易引起注意、维持注意的。从音乐与注意力各种素质的关系来看,音乐作为一种转瞬即逝的时间艺术,要求欣赏者随着乐音的运动、变化和发展,保持注意力的稳定性,才能对乐曲有整体感,才能基本了解乐曲的情绪及其意象。至于音乐的表演,就更要求演奏、演唱者的注意力要高度集中,才能及时表现出乐音的进行和变化。注意力稍不集中,就会出差错,甚至使表演中断。音乐的欣赏和表演

① 涅高兹:《论钢琴表演艺术》第64页,人民音乐出版社1963年版。
② 同上。

还要求人们具有一定的注意分配能力。在欣赏中既要聆听主要旋律,又要注意衬托的和声,既要从纵的角度来欣赏,又要把握横向的发展运动,还要感受音色的组合、对比与变化。如果不善于分配自己的注意力,那就无法完整地体会音乐作品的丰富性和多层次性。在演唱、演奏中,注意的分配能力更能得到锻炼。如参加过音乐小学合唱班的小朋友,在排练过程中,既能控制自己的发声,使自己的音高、音色与本声部协调,又要倾听其他声部,还要注意指挥的手势及要求。正是通过一次次的合唱训练,使年仅几岁的孩子们具备这样出色的注意分配能力。

音乐的演唱、演奏还可以培养人们注意力的转移能力。在音乐会上,表演者要迅速地从前一首曲目的情绪、风格转入下一首乐曲的情绪与风格中。在表演某一首作品时,亦要求表演者能根据音乐的呈示和发展,及时地把注意力从此处转移到彼处。如合唱中的声部交替,钢琴演奏中左右手旋律的转换,弦乐演奏中左右手的配合运用等,都在培养表演者这种注意的转移能力。

再从音乐作用于人体的生理机制考虑,音乐对网状结构的激活,可以使中枢神经系统调节各种感觉信息的输入,通过筛选吸收符合主体需要的信息,使注意力的指向更为集中。同时,音乐的声波既可激发脑肽的释放,又可促使人体的肾上腺素进入血液,缓解疲劳、提高注意力。可见,无论是从音乐客体的特征出发,还是从主体的音乐实践的角度分析,或从生理机制方面研究,都可以证明音乐的欣赏、演奏有利于人们注意力素质的训练与培养。

音乐欣赏和音乐演奏的实践可以全面培养人的视听觉记

忆、情绪体验记忆、动作的运动记忆与词语方面的记忆。

音乐的意象是在音响运动过程中逐步展现的。欣赏者在欣赏过程中,只有对曲子的重要动机、主题、旋律以及内蕴的感情、精神有一定印象才能领会音乐的呈示是重复、再现还是变化、发展,或是对置、对比,才能掌握音乐的全貌。在演唱、演奏的实践中,要背谱表演一首作品,首先要求表演者通过视觉记忆、听觉记忆把乐谱的音符、表情记号记住。同时,还要求他能通过自己的演奏准确地揭示音乐的感情内蕴,并要求他的演奏动作与表现内容相协调,这就需要形象记忆、情绪记忆和运动记忆的综合运用。

音乐作品的非语义性、非可视性的特点又要求欣赏者、表演者了解大量有关材料才能更深入地领悟作品的内蕴并引发更丰富的联想和体验。而这一切又需要词语概念的记忆发挥作用。可见,音乐的实践能全面增强人们的多种记忆功能。

从小受到音乐训练的儿童,不仅具有较好的音乐记忆力,记忆其他学科知识的能力也较强。而长期进行音乐实践的人,不仅具有较强的记忆力,而且记忆的敏捷性、持久性、准确性亦较为突出。其中有的音乐家甚至达到惊人的地步。莫扎特 3 岁时就能记忆并弹出他听过的音乐。意大利指挥家托斯卡尼尼能在 24 小时内背熟一部交响乐的几十页总谱,不仅掌握了全部的音符,而且连所有的表情记号及作曲家的一切指示都了如指掌。他能熟记 100 多部歌剧及所有著名的交响曲。

值得注意的是,从生理机制看音乐对参与记忆的大脑边缘系统的作用,对海马结构的刺激可以使乙酰胆碱这类神经递质分泌增多。这种化学物质对中枢神经系统的功能有广泛

影响，对促进人的记忆力有重要作用。

音乐是丰富的想象力的产物，是最自由的艺术，它为人们提供的创造空间最广阔。音乐欣赏中的想象、联想可以不受造型艺术那种直观形象的限制，亦没有文学作品那种词语、概念的规定。它内蕴的时间延续性最深远，可以承受千百年来人类不断更新的感受与体验。它的情态空筐可以容纳不同时代、不同民族的人们心中最微妙、最细致的各种情感与变化。音乐的内涵还具有某种只可意会、不可言传的模糊性，可使人产生联想的多端性与思考的辐射性，因而，在音乐欣赏中，人们的想象、联想可得到最大限度的发挥，同时，还可以培养主体创造性思维中的连动性、多面性与跨越性能力。

音乐的乐器训练，对左手灵敏度的训练极有好处，这可以大大促进大脑右半球的发展。以前，人们多重视左脑的作用，称之为优势半球，却对右脑在创造性思维中的作用重视不够。其实，科学与艺术创造过程中极需要的想象力、灵感与直觉能力的培养与触发都与右脑的开发、训练有密切的关系。由于，左右脑与躯体的神经联系是一种对侧关系，左手、左脚的运动可以使右脑在不断反馈中得到锻炼。音乐的演奏可以解决一般实践活动中左手使用少的问题，使右脑的潜能获得充分的开发。

据沈建军在《爱因斯坦的音乐脑》中介绍，美国脑科学家对爱因斯坦的大脑进行切片观察，发现他的大脑神经突触比普通人多得多。这是因为爱因斯坦经常演奏小提琴，左手的快速频繁的运动使右脑的神经元受到刺激，在频繁的信息传递中担负神经元之间的信息传递的突触，功能必然增强，数目增多。这又反过来提高大脑储存与传递信息的能力，提高思

维通路的运动速度与容量。同时,乐器演奏中双手的运动还可以提高整个大脑皮质的兴奋性,使左右两半球能力均可进一步发展。

此外,音乐的欣赏与演奏还可以调节大脑左、右半球的活动节奏,使其有规律、有节奏地交替运动,协调地工作,从而提高工作和学习效率。若片面地、过分地使用某个大脑半球,就会使另一个半球受到抑制。对整个大脑的活动带来影响。当人们运用语言脑紧张工作时,如能间插音乐的欣赏或演奏,使语言脑的工作得到调节,两者不是彼此抑制,而是彼此促进、均衡发展。清华大学合唱队提出了"8 - 1 > 8"的公式(即参加合唱后,7 小时学习的效果大于不唱歌的 8 小时的效果)就是一种生动的概括。

音乐的智力价值获得不少哲学家、科学家的充分肯定,他们一生都与音乐结下了不解之缘。哲学家卡尔·波普尔在《无穷的探索》中不止一次地提到音乐对他的启迪:"在所有这一切中,关于音乐的思索起了相当重要的作用","在我的生活中,音乐是一个突出的主题"。① 爱因斯坦也认为音乐是他创造的催化剂。达尔文亦提到:"要是我能重新安排我的生活,我必须规定自己读一些诗篇,听相当数量的音乐。用这种方法或许能使正在衰退的脑子增强活动。"② 现代科学的拓荒者、耗散结构理论的创始人普利高津从小喜欢音乐,弹奏钢琴一直是他着迷的业余爱好。

综上所述,音乐美可以从真、善、美的角度全面塑造人类

---

① 卡尔·波普尔:《无穷的探索》第 52 页,福建人民出版社 1987 年版。

② 略知译:《音乐的力量》,《世界之窗》1983 年第 1 期第 154 页。

本体。培养丰富的积极的情感结构与探索真理、寻求客观规律的创造力和从整体上、本质上把握事物本质的思维能力，使人获得趋向美好事物、排斥丑恶事物的心理定势与先进的思想意识、良好的性格品质，使人类逐步自由地自觉地运用美的规律去创造主客体，使人的价值与外在世界的价值均能充分实现。

3. 音乐在精神生产中的价值

(1)政治价值

音乐通过与非音乐因素结合可体现一定时代、阶级、民族的社会意识。其中先进的社会理想、进步的政治观、积极的民族精神，可影响群体的意识，使他们投身到变革社会的斗争中。例如，众所周知的《马赛曲》曾在 1792 年 8 月 10 日巴黎人民攻克路易十六王朝的宫殿的激战中发挥很大作用，它把人民的意志凝聚成一种攻无不克的力量，使斗争获得了胜利。第二天，革命政府命令印 10000 份《马赛曲》送往全国各地。当时有一位革命将领在求援报告中要求："请调派一千人或一千份《马赛曲》来加强力量。"①

反映被压迫、被侵略民族爱国思想的音乐作品可以动员全民族人民奋起反抗压迫者和侵略者。例如，意大利作曲家威尔第的成名作《纳布科》中有一首希伯来人大合唱《前进，我的思想佐以金色的翅膀》，表现了意大利人民反对奥地利统治、争取独立的希望和要求。演出时，受到全场观众的热烈欢迎。"意大利人民把这首合唱曲作为武器，对着奥地利士兵扔

① 略知译：《音乐的力量》，《世界之窗》1983 年第 1 期第 154 页。

了过去。”[①]

作曲家肖斯塔科维奇谈到自己创作的第七交响乐的动机时也涉及到音乐的这种精神价值:“我的第七交响曲《列宁格勒》写得很快,我不能不写它:因为战火在周围燃烧,我必须和人民在一起,我要创造我们国家在战争时期的形象。用音乐来突出它。战争初起,我就坐在钢琴前开始工作。我专注地工作,我要写出我们的时代,写我同时代的人,他们为了战胜敌人不惜力量,不惜生命。”[②] 这首辉煌的民族战斗史诗,在全世界反法西斯战争中,比其他同类作品有更突出的价值。

(2)宗教价值

丽沙在谈到音乐与其他意识形态联系时指出:“在音乐中,同宗教的联系往往是直接的……在宗教改革时期,音乐几乎先于其他一切艺术,第一个积极地卷入意识形态斗争,作为宣传手段服务于宗教改革,而且是如此之成功,以至于反改革派也将这个手段据为己有,以达到他们反对宗教改革的目的。”[③] 美学家斯托洛维奇在分析宗教与艺术的关系时指出:“如果人类的艺术发展可以没有宗教的神圣化,那么宗教没有艺术活动作为它的侍从就从来不会存在。”[④] 可见,宗教需要艺术的支持,尤其是音乐的手段。

为什么音乐与宗教有直接联系,最适宜参与宗教活动?首先,音乐物质材料的某些超自然性、抽象性与模糊性,最能体现宗教的神秘性、象征性。人们对于音乐的产生、音乐的体

---

① 亨利·托马斯、黛娜·利·托马斯著:《外国名音乐家传》第160-161页。
② 刘智强编:《音乐与人生》第35页,人民音乐出版社1992年版。
③ 丽莎:《论音乐的特殊性》第176-177页,人民音乐出版社1980年版。
④ 斯托洛维奇:《审美价值的本质》第107页,中国社会科学出版社1984年版。

验，常常赋予神圣、神奇的色彩。

其次，宗教活动中的心理活动与音乐审美活动中的心理活动有类似之处。如情感体验的深入，幻想、想象的启迪，精神境界的超越、净化、升华，从现实的异化中解脱的满足等。

再者，宗教仪式中有审美的因素，“审美价值能够表现在宗教的光轮中。”① 而立美主体在音乐创造中亦有对人生、对世界的宗教式的思索与体验。

总之，两者在掌握世界的方式上有接近之处，并具有“别于科学地认识的精神—实践地掌握世界的方式的某种共同性”。②

音乐的宗教价值体现于以下几个方面：

一是作为人与神沟通、交流的中介。音乐的神秘性与原始思维神秘性的联系，使音乐在原始部落的巫术、祭典图腾崇拜中，具有突出的作用。前述音乐起源于巫术之说，充分反映了音乐起始时只当做人与神之间的一种联系的基本功能。基督教的宗教音乐“透过庄严的音乐与真美的诗歌来激动信仰者，并当做一种媒介，以使虔诚者与上帝神交”。③ 而中国道教的开光科仪音乐同样具有“交通天人的媒介的作用”。这种人神的交流体现了“把神的旨意告诉给人，祝以言辞悦神，把人的意愿告神”④ 的双向作用。

二是宣传宗教意识、强化教义与信仰。宗教音乐的唱词

---

① 斯托洛维奇：《审美价值的本质》第107页，中国社会科学出版社1984年版。

② 《马克思恩格斯全集》第十二卷第752页，人民出版社1962年版。

③ 卡尔·西肖尔：《音乐美学》第258页，全音音乐出版社1971年版。

④ 《1991年第二届道教科仪音乐研讨会》第4页，人民音乐出版社1991年版。

有些选自经文，如基督教的《赞美诗》歌词出自《圣经》，受难乐是以叙述耶稣受难的新约篇章为题材。道教音乐的讽经腔选自讽颂经文。有些歌词虽不直接引用经文，但内容也是颂扬教义、教规的。而这些宗教意识以音乐美的形态展现，使信徒与群众在音乐的感染下，自然而然地接受宗教意识的影响。

三是渲染宗教仪式的气氛，增强其神圣的意味，引人进入宗教境界。“在大教堂里，那些奉献给上帝的音乐、美术的不朽杰作无疑大大地增加了神圣的气氛，神的意志通过声音和画面的美感及表现力把人置于一种不可抗拒的精神境界之中。”[1] 行家谈到唱诵佛曲《三宝大赞》时认为：“《三宝大赞》的曲调虽然与“祝延”相同和相似，其音乐效果却大不相同，虽然内容是赞颂“三宝”，而歌唱者却不是为任何另外的对象而歌唱，似乎非你非我非他，而只是陈述着一种难以说清的境界与对这种境界的升华和追踪，因此唱者与听众有着同一种默会和感受，这种默会与感受是向往，是追求，是自信，是满足，而在唱者与听众的心绪上涌起一个一个激情的浪潮，闪出一朵朵心灵的火花，把唱者和听者的心境推向一个不知所向的境界而产生的一种满足感。”[2]

四是宗教的审美因素在音乐美中获得充分展现。宗教的“审美因素在于人类最高潜在力的神化中”。[3]音乐美可以展示这种神化的威力，主体对这种威力的崇敬，使“最高潜在力

---

① 朱丽叶特·阿尔文：《音乐治疗》第 2 页，上海音乐出版社 1989 年版。

② 胡耀：《佛教与音乐艺术》第 100 页，天津人民出版社 1992 年版。

③ 斯托洛维奇：《审美价值的本质》第 107 页，中国社会科学出版社 1984 年版。

的神化”在音乐崇高美中更具魅力。

五是音乐在宗教治疗中的应用。“在古代医疗疾病的仪式中伴随着祈祷神的音乐,客观上促使病人产生一种松弛的、怀有希望的心境……神父使用各种器乐和合唱的音乐,并把音乐作为与上帝取得联系的手段。…… 宗教医疗在任何时候都需要人自身的精神力量和外界的力量来共同战胜魔鬼、疾病和痛苦,音乐则被视为一种使长期的痛苦和忧郁得到缓解的精神体验。”①

(3)音乐在艺术系统中的价值

F·施来格尔曾指出:音乐具有一种对一切艺术与科学的“神奇亲合力”。② 笔者认为音乐的亲合力、磁性般的吸力正显示了它在艺术系统的独特价值。音乐对其他艺术的影响体现于以下几个方面:

首先,一切艺术都趋向音乐。诗人闻一多在论诗时曾指出诗歌的音乐美。美学家欧根·希穆涅克也认为诗的语言与音乐的品质密不可分。象征主义诗人保尔·魏尔伦在《诗的艺术》中指出:“诸事皆可后,音乐最为先。”③ 音乐美是诗人十分重视的表现因素。

建筑有“凝固的音乐”之称,舞蹈被喻为“可见的音乐”,电影美学家称电影是“光的音乐”,书法美学家认为书法是“无声之音”、“表现出一种音乐精神”。抽象派画家康定斯基把绘画中的色彩、造型看成丰富的音响,并追求音响“互叠、斗争、

---

① 朱丽叶特·阿尔文:《音乐治疗》第19—20页,上海音乐出版社1989年版。

② 蒋一民:《音乐美学》第40页,人民出版社1990年版。

③ 赵乐生、车成安等主编:《西方现代派与艺术》第61—62页,时代文艺出版社1986年版。

转变里产生的""音响宇宙"。[①] 音乐性是各种艺术追求的特质,因此叔本华认为:"能够成为音乐那样,则是一切艺术的目的。"[②]

其次,各种艺术内在发展的动力都力求音乐节律化。节律体现了一切生命现象中的有序运动,是生命存在的特征之一。音乐的节律既与一般节律有内在的联系,但又是自然节律的艺术化。音乐中丰富多变的节律使这一生命形式更具表现力。

文学语言的构建讲究音乐的节律美,它既体现于句子内部结构的节奏,也体现于句子之间连接的韵律,还体现于整体结构中疏密、张弛的安排。捷克小说家米兰·昆德拉就非常重视小说的音乐速度设计,构思小说时,首先考虑每一章节的速度。他认为页数与节数的比例一般显示出节奏的动律。一章的长度与它描述的事件"真实"时间的关系也体现出速度的快慢。他分析自己的小说《生活在别处》第四章速度极快,因为25节只占20页。第六章17节只占17页,这是因为事件展开的真实时间只有几小时。

建筑的节律是它的活力所在。建筑学家梁思成就强调:"节奏和韵律是构成一座建筑物的艺术形象的重要因素……事实上,差不多所有的建筑物,无论在水平方向上或者垂直方向上,都有它的节奏和韵律。"[③] 纽约古根哈姆美术馆倒螺旋体的渐进升腾的旋律,罗马小体育宫等距离Y形柱的连绵起

---

① 潘必新、李起敏、王次炤编:《音乐家·文艺家·美学家论音乐与其他艺术之比较》第171、175、176页,人民音乐出版社1991年版。

② 野村良雄:《音乐美学》第13—14页,人民音乐出版社1991年版。

③ 潘必新、李起敏、王次炤编:《音乐家·文艺家·美学家论音乐与其他艺术之比较》第157页,人民音乐出版社1991年版。

伏的节奏，都在造型上给人音乐的节奏美。无节律感的建筑缺乏动态感，无动感的艺术生气何在？

谈到电影的节奏，行家认为："电影和音乐有一个共同点：即运动只凭它的节奏和发展就能创造情绪。"① 梅霍尔德的戏剧体系就"特别注意演员演技的节奏和速度，要求角色的造型和语言的轮廓有音乐式的组织化。在最初阶段是用像音乐的手段凭直觉把戏剧演出组织化，后来梅霍尔德作舞台情节的专门分析——制定他的'速度节奏总谱'"。② 书法家丁文隽谈到"书法近于乐"时，也指出："书之结构间架，犹乐之文采节奏也。"③ 至于舞蹈若没有音乐的节奏，就成了无魂的空壳，与雕塑相差无几了，何况雕塑也有内在的节律。

三是音乐的结构原则、思维方式对其他艺术的启迪。

音乐的结构原则、复调与奏鸣曲的创造思维逻辑，对其他艺术均有影响。许多大文学家都对音乐曲式的结构原则、对音乐思维原则的方式颇感兴趣。如托尔斯泰的小说《克莱采奏鸣曲》的结构，就具有奏鸣曲戏剧冲突的特征与发展逻辑。著名评论家巴赫金在研究陀思妥耶夫斯基小说创作特征时，认为小说家的创作具有复调思维与多声部的对话关系。这表现于："第一，艺术作品中所描绘和组织的对象，尤其是作品中的主人公不仅仅是艺术家所描写和驾驭的对象、客体，也不仅仅是艺术家思想观念的传声筒，而是表现自己，具有自我意识

---

① 潘必新、李起敏、王次炤编：《音乐家·文艺家·美学家论音乐与其他艺术之比较》第176页，人民音乐出版社1991年版。

② 库雷谢娃：《论音乐在艺术综合中的作用》，《外国音乐参考资料》1985年第5期第10页。

③ 潘必新、李起敏、王次炤编：《音乐家·文艺家·美学家论音乐与其他艺术之比较》第181页，人民音乐出版社1991年版。

的主体。第二,复调作品中展现的是具有同等价值的各种意识的世界,每一种意识都构成自己的独立地位,并不统一于作者的意识;第三,由不可混合的独立意识、各具特色的声音结合起来,处于彼此联系相互冲突的关联之中,组成一种复调或多声部的对话。”①

米兰·昆德拉追求的小说对位新艺术,把不同的文学体裁、不同内容的章节围绕着一个主题并置于一部小说中。每条线索关系平等,又有内在的联系。它们互相衬托、交织、对比,以不同的笔调、不同的形式、从不同的侧面、不同的层次来探讨主题思想,形成一个有机的整体。在被称为变奏曲与复调写法的小说《笑忘书》中,作家就运用了这两种音乐发展的逻辑因素。在小说细节的描绘上,他又很喜欢采用音乐的固定动机贯串发展的手法,如《生命中不能承受之轻》中萨宾娜的圆顶帽,在各个场合的出现,展示了“误解的词”的主题。他在文学创作上广泛运用音乐思维的结果,使他的小说形成多层次、多线索、多形式交织的立体风格,更适合表现复杂的现实世界,更善于揭示矛盾冲突的广度与深度。

在建筑艺术的整体布局、形态构思上同样体现着音乐的结构规律与思维方式。建筑美学家金学智认为:建筑结构中亦有音乐的重复、交换、齐一、层递、循环、回旋等结构原则。颐和园的“画中游”,是立体回旋建构的上乘之作。这组高低错落的建筑群,由层层升高的台阶环拱、由数十间的复道回廊组接,与音乐的 ABACAD 之回旋曲式有异曲同工之妙。再看

① 童庆炳主编:《艺术与人类心理》第 450 页,北京十月文艺出版社 1990 年版。

建筑大师贝聿铭设计的波士顿汉考克大楼以同一色调的蓝色镜面玻璃为外墙,体现了建筑造型与色彩的统一;由镜面反射其中的景色却因时间、季节的变化,马路动态的更迭而不断转换,使之具有音乐结构的重复变化规律。美国建筑师莱特设计的"落水山庄"是以正反相对的力,水平、垂直对角地交相穿戳叠架而获得均衡的杰作。水平飞展的地坪、桥梁、便道、阳台等凌空伸展,在许多不同水平面上互相交错形成和谐的空间关系。巨大的露台扭转回旋、顺石而下,使互相均衡的推力并列于水平与垂直之间,构成一个由张力、动力与水力协调的音乐复调思维景观。

我们还可以发现,在前苏联导演爱森斯坦导演的《敖德萨的梯子》中也体现了二重赋格的结构。在梅霍尔德的戏剧构思中"把舞台表现结构和音乐结构划了等号"。[①] 在别萨尔的舞蹈艺术中"舞蹈是按照音乐的规律构成的"。[②]

最后,音乐的自由精神与生命形式的交融是一切艺术向往的境界。

正如裴特指出的:"音乐艺术最全面地实现艺术的理想——形式和题材的绝对一致……音乐与其无数完美的刹那构成的一种境界,为其他各门艺术所向往。"[③] 歌德也认为:"音乐最充分地显示出艺术的价值,……它完全是形式的意蕴,凡是它所表现的东西它都加以提高和改造。"[④] 音乐的意蕴具

---

① 库雷谢娃:《论音乐在艺术综合中的作用》,《外国音乐参考资料》1985年第5期第10页。

② 同上,第12页。

③ 潘必新、李起敏、王次炤编:《音乐家·文艺家·美学家论音乐与其他艺术之比较》第97页,人民音乐出版社1991年版。

④ 朱光潜:《西方美学史》下卷,第430页,人民文学出版社1979年版。

有超越物质的限制、摆脱一切精神压抑的最自由的特征，它的形态就是生命本身的形式。这两者的完美融合使它可以更充分地表现心灵的诗意，展现精神的纯粹。巴尔扎克也肯定“音乐是一切艺术之中最伟大的一个……只有音乐有力量使我们回返我们的本真”。[①] 所以，音乐这种返回人类、自然、宇宙本真的体验，这种显示生命活力结构的创造，就成为一切艺术企求达到的境界。

4. 音乐美在物质创造中的价值

音乐美在人类物质生产与创造中，可以满足人们生产的承续、发展上的某些需求。劳动歌曲、环境音乐的运用可以提高生产率，广告音乐的播放可以促进产品的销售。

先看看音乐在生产承续上的作用。由人民群众创造、在民间广泛流传的劳动歌曲，使生产知识、劳动技能通过音乐载体得以代代相传。如白马人的酒歌就有这种功能：“白马人没有文字，绝大部分生产知识都靠口头传承，而这些知识对于一个生存得很艰辛的民族来说，又是那样宝贵。……逼得白马人不是因为‘喜欢’而是因为‘迫不得已’而不得不唱起酒歌来。……酒歌的第二部分叫‘盘歌’，内容是对生产和生活知识的传教。白马青少年正是从老人所唱的‘盘歌’中获得生存知识。因此，白马人这个小小的族群能在自然恶劣的环境中，凭借简陋的生产工具生存到今天，酒歌是有着不没之功的。”[②] 在其他民族的劳动歌曲中，也有相当一部分是传授生产知识、劳动技能的。如锡伯族民歌《田野歌》就涉及田野操

---

① 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第 138 页，人民音乐出版社 1983 年版。

② 何晓兵：《白马采风散记》，《中国音乐》1991 年第 4 期第 66 页。

作的劳动技能。青海民歌《树木是养人的宝库》介绍了树木对人的价值。江苏民歌《一粒下土一棵秧》传播了种稻的一些知识等。

再看音乐对生产发展、促进的影响。劳动歌曲、环境音乐、广告音乐是与物质生产有密切关系的音乐种类。在集体劳动中演唱的劳动歌曲可以协调劳动节奏、统一带动程序，激发生产热情与干劲，缓解单调、繁重的劳作形成的心理压力与生理消耗。还有一些劳动歌曲直接与生产效益联系，甚至解决生产中的问题。如裕固族的奶幼畜歌。“奶幼畜歌是唱给母畜听的歌。每当幼畜生下后，常有母畜不认幼畜，不让幼畜吃奶的情况。为了不使幼畜饿死，牧民便把幼畜偎在母畜乳下，一边抚摸母畜的股、背，一面唱歌催其下奶……奶幼畜歌深情甜美、凄切、委婉，母畜听了即由躁动转为安静，温顺地抚育幼畜。”①

环境音乐既有直接给动植物播放的饲养场音乐，其功能是运用声波与动植物机体的协调运动来促进动植物的生长；又有在工厂、商店、矿区等为人类播放的背景音乐，这在发达国家已经十分普遍。在《环境音乐》一书中，作者以大量的数据证明：“适宜于工厂工人特性的工厂用环境音乐，则可以抵消工厂机械运转所发出的噪声，消除每日工作所造成的单调感和倦怠感，从而解除疲劳，创造一个舒适的富于变化的劳动环境……实施环境音乐以后，劳动事故减少了，浪费时间、浪费材料的现象，甚至包括残次品都大为减少了……环境音乐固有的使命，就是有效地提高劳动生产率，增强广大劳动从业

---

① 杜亚雄：《中国少数民族音乐概论》第780页，人民音乐出版社1993年版。

人员的劳动积极性,或改善劳动管理和劳动环境。"[1] 如普伦梯斯·露尔公司实施环境音乐措施之后,使发送业务的生产率提高了 8·03%。扣除环境音乐费用可节约 4000 美元经费。在商场"播放环境音乐,可防止噪音侵入耳域,使人处于幽静和欢畅的气氛之中"。[2] 从而,职员情绪稳定,服务周到,顾客情绪安宁,可精心选择商品,使商品销售额扩大。劳动生产率的提高与工人、机械设备、原材料三者的质量相关。环境音乐使工人的情绪获得调节,注意力提高,创造力加强,与其他因素协调,因而直接促进生产率的提高。

广告音乐"对商品所产生的影响方面大致有两种主要表现:(1)突出商品特征;(2)烘托广告气氛"。[3] 广告音乐通过音响动态与视觉图像、画面、文字解说相配合,引起消费者对产品的注意,加强记忆,丰富联想,从而熟悉产品并产生购买的兴趣。如华宝空调的广告音乐以广东音乐《赛龙夺锦》渲染华宝领先的气势,与画面上龙舟竞发,百舸争流的形象互相辉映,既突出了产品产地的色彩,又表现出企业内在的生命力和傲视群雄的气概。

俯瞰历史、放眼未来,音乐在人类三大生产创造系统中的价值是鲜明突出的。三者归一,其终极价值、最高价值还是在于人的全面而自由的发展,还是在于通过人的审美心理定势的形成,运用美的规律去改造主体、创造客体,使真、善、美在主客体中达到高度的统一。使人本体的价值,外在世界的价

---

① 服部正等著:《环境音乐美学》第 68—69 页,中国人民大学出版社 1991 年版。

② 同上,第 71 页,中国人民大学出版社 1991 年版。

③ 朱秋华:《谈广告音乐》,《中国音乐学》1995 年第 1 期第 120 页。

值得以全面实现。

不仅仅如此，人类生命的意义不只是在于人类的生存、发展和创造，还在于"人类精神与宇宙精神的融合"，"这种深嵌在宇宙中的、与动力学关联的感情，不仅可以除去我们自己的生物性死亡的恐惧，而且也摒弃了把'物种生存'作为最高价值来保护的恐惧。在自我超越之中，我们不仅超越了我们自己作为每个个体的局限，而且也超越了人类的局限。……按照这种态度，我们将不仅为我们的生命发展创造各种条件，而且也会为所有我们能够给于影响的生命创造各种条件……从某种物理意义上看，人类和地球这个星球在这个过程里逐渐走向毁灭。即使这样，那又有什么要紧？人类精神只有在童年状态才需要这些物理形式。由于这种自反映的能力，我们已经变成了不断更加意识到自身的宇宙精神——不管我们是唯一具有这种能力的创造物，还是宇宙还有类似的地外生灵，都无关紧要"。[①] 我们相信，音乐美在这种超越与创造中，在人类精神与宇宙精神的交融中，将获得更新的、更长久的价值。

第三节　音乐审美教育

一、美育的基本功能与性质

美育在我国社会主义教育事业中的作用以及美育在我国

① 埃里克·詹奇：《自组织的宇宙观》第355页，中国社会科学出版社1992年版。

教育方针和教育目标、任务中的理论表述，是与我国学校艺术教育工作的理论和实践密切相关的两个重要问题。尤其是我们的教育工作是以素质教育为前提时，这个问题就显得更为重要。在学校艺术教育的实际工作中，由于对这两个方面的问题在认识上的不充分甚至曲解，已经直接影响到学校美育工作的展开。因此，我们选择了这一颇为棘手的课题进行研究，以求对这一问题有个全面而完整的把握和认识。

美育在我国社会主义教育事业的整体构成中，应当起到什么样的作用？这是一个实践性很强的问题。在理论上，这属于审美教育的价值和功能的问题。对于这样一个大问题，我们应当选择什么样的思考着力点，是首先要解决的。这方面，马克思主义关于教育是为了造就人的全面发展，以及“人还按照美的规律来制造”[①] 的教育思想及其美育学说，仍然对包括美育在内的教育科学的理论和实践具有指导意义。这其中也包括了对审美教育的完整把握和认识。由于我们的讨论主要是集中在美育的问题上，因此，我们在这里首先从马克思关于“人还按照美的规律来制造”的思想来谈对于美育的认识。

马克思的“人还按照美的规律来制造”这句名言，出自马克思的《经济学－哲学手稿》。这部书稿中对资本主义私有制所带来的“异化的劳动”以及由此产生的种种社会丑恶现象与病根，给予深刻的揭露，并在此基础上提出只有历史发展到共产主义时代，才有希望彻底消除这些社会弊端。马克思指出的种种弊端，正是社会产生假丑恶的根源。马克思是在分析

---

① 马克思：《经济学－哲学手稿》（朱光潜译文），载《美学》第二期，上海文艺出版社 1980 年版。

人与社会、人与自然的关系及其本质力量时，谈到人是通过社会实践来创造一个证实其本质力量的对象世界，指出在社会实践中，“人还按照美的规律来制造”。

“人还按照美的规律来制造”这句话所体现的原则，既体现于人对自然界的改造，也体现于人对社会的改造；既适用于包括工业、农业生产在内的所有物质生产和包括科学、艺术生产在内的各类精神生产，并且也适用于作为人的生产、并且与以上所有生产皆有关联的、作为生产力再生产的教育行为。由此可见，在人类改造自然、改造社会的实践活动中，“人还按照美的规律来制造”这一规律的实践范围是相当广泛的(决不是仅限于艺术教育)。因此，完整意义上的审美教育，就是通过掌握和运用“美的规律”，在与改造自然、改造社会的人类实践活动密切相关的各项教育工作中，通过一定的教育行为，实现一定的教育目标。可以说，在有助于人的全面发展的任何一个方面的教育目标和任务中，都需要“按照美的规律来制造”，这也就决定了美育在教育事业中的特有功能、性质和地位。这也是美育在教育方针和教育目标中具有特殊的理论表述方式的主要原因。

1. 美育的基本功能之一：审美价值取向的建立及其主导作用

美育的基本功能，是由美育的使命决定的。由于马克思主义的美育实践是以追求美的社会发展和人的全面发展为前提的，因此，美育的实践及其基本功能，必然包含审美价值取向的建立和审美能力的培养这两个方面。[①] 实际上，无论是

---

① 参阅列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，中国社会科学出版社 1984 年版。

追求美的社会发展还是造就人的全面发展,在实践上都与这相辅相成的两个方面有关。但是,从历史上看,无论是在古代还是近代,无论是在中国还是在西方,美育的健康发展,都是同追求美的社会理想这一审美价值取向联系在一起的。当科学和技术的进步为社会生产力的发展提供了巨大的支持时,各方面的知识和技能的积累也足以为人类的审美教育提供足够的支持时,我们却可以看到资本主义生产关系下越来越导致人的异化、看到假恶丑对真善美的欺凌种种不谐和的现象。当我们历史地处于社会主义初级阶段时期,在改革开放、以经济建设为中心的社会主义建设事业中,也仍然必须坚持社会主义的发展方向。培养社会主义的“四有”新人,就是我们包括美育在内的一切教育工作最重要的价值取向。

因此,从历史和现实的角度出发,可以认为,美育在整个教育事业中具有的最为重要的功能,不是艺术知识和技能的传授(虽然这对于审美能力的培养是必不可少的一个方面),而是人对自然、社会的具有一定价值取向的审美关系(即审美价值取向)的形成。它对与人的审美能力密切相关的审美态度、审美理解、审美趣味以及审美评价等均具有决定性的作用。这也决定了美育的社会性、阶级性、民族性等特有的文化属性。在这里,审美价值取向的建立和审美能力的培养,作为审美教育功能的两个方面,其中审美价值取向的建立是起主导作用的方面,仅仅承认审美价值取向的建立和审美能力的培养是美育功能形成和谐统一的两个方面,看不到在一定的社会条件以及相应的教育活动中,在矛盾统一体中起主导作用的方面,显然是不足的,这也是必须给以明确指出的。

审美教育的主要任务之一就是审美价值取向的建立。它

是在一定的社会文化环境中、在符合一定审美理想的道德价值和政治价值中培养出的、对于真善美和假丑恶的取舍具有某种程度上的自觉定向的价值取向的建立。只有当人通过一定的教育活动,对真善美和假丑恶的判断以及相伴随的情感体验,是符合了一定的审美价值取向的时候,才可以被认为是受到了审美教育的。这是因为,仅仅通过教育掌握了一定的知识、技能甚至某种创造才能,仍然是建立不起美的品格的。这是可以从那些并非不具备艺术技能但是却代表了丑的艺术表现的社会文化现象认识到的。而要真正实现人的全面、和谐和自由的发展,也必须用具有一定审美价值取向的美的精神来培养个性,因此,审美价值的建立和审美能力的培养,并非是矛盾冲突的,而是可以和谐统一的。

在审美教育中,对于人的审美能力的培养(其中包括对一定的知识、技能的学习和掌握),永远是必要的。在审美价值的建立和审美能力的培养这两个方面,我们始终强调两者的和谐统一,这是美育的任务得以全面实现的保证。这方面,应当排除把某一方面绝对化的观念和行为,既不能不讲审美教育的特性,将道德教育作为审美教育的完成(这同掌握"美的规律",将美育与道德教育结合起来是完全不同的),也不能不讲审美价值的建立对于美育功能实现的重要意义,而将美育仅仅视为职业性的、远离美育根本任务的艺术教育(这同通过艺术活动来实现美育任务的艺术教育也是完全不同的)。但是,我们还要看到,在一定的社会历史条件下,这种和谐统一恰恰是通过起主导作用的审美价值取向的建立才得以形成的。

在当前,混淆两种艺术教育的不同,将具有美育功能的艺

术教育(例如以培养“四有”新人和素质教育为前提的艺术教育)与不担负美育功能的艺术教育(例如社会上商业化娱乐圈的流行音乐教育和单纯技能传授的艺术教育)混为一谈的倾向是主要问题。当然,随着社会文化环境的健康发展,当社会上追求真善美的审美价值取向开始逐渐成为主流的过程时,技能型的、甚至商业娱乐圈的某一些艺术教育成果,也有可能会在这一潮流的影响下,实现功能的转换,为社会的审美教育事业服务。不过应当看到,这种转换,在目前仍然微乎其微,并不具有普遍的意义。并且,如果没有符合一定社会审美理想的审美价值取向的支持,这种功能转换也是不可能真正做到的。

审美教育功能的实现,还取决于在审美价值取向上形成怎样的人对世界(自然界、社会界)、个人和社会之间的审美关系。就像人对法的关系、道德的关系本身就反映了人对社会的关系那样,在审美教育中,也体现着人对社会的关系,并且是在一定的社会政治、经济制度下人对社会的关系。在许多时候,这种关系的矛盾性,会形成审美教育的两个基本功能——审美价值取向建立和审美能力培养——之间的不相适应,甚至冲突。这种冲突,相对于人对自然,以人对社会关系的矛盾冲突更大。这种冲突存在于整个社会主义阶段。只有在马克思讲的实现了“人和自然和人与人之间的对立冲突的真正解决”的共产主义社会,[1] 才不会有审美教育功能之间的冲突。

---

① 马克思:《经济学-哲学手稿》(朱光潜译文),载《美学》第二期,上海文艺出版社 1980 年版。

在现实中，审美教育面临的矛盾冲突在某种程度上可以说是相当严峻的。当一些艺术教育成为一种仅仅为商业娱乐圈的艺术活动提供支持的教育活动时，且不说这样的结果实际上意味着教育预期目标与教育经费投资的严重不合，在更为重要的方面，它不但会失去美育的目标，并且还会成为一种对美育具破坏作用的艺术教育行为。“艺（学艺）”体系性质的艺能教育一旦成为职业艺术教育的主要目标，艺术教育就会丧失其“人（育人）”体系的素质教育的艺术教育目标。[①] 当国际社会越来越多地用商业化手段包装各类反审美的现代艺术，并且经某些新闻媒体扩大这种影响并形成某些导向时，也已经直接影响到国内艺术教育行为中审美价值取向的选择，这方面，艺术的异化并非不存在。

因此，面对这些还会在相当长时期内存在的、与我们的审美教育目标的实现相悖的现象时，我们必须在充分肯定审美教育的功能中对人的创造性审美能力的培养的同时，尤其强调审美价值取向的建立。这是因为，审美教育功能的实现，是必然要进入体现一定审美价值取向的社会关系中的。任何一种人对世界的审美关系的建立，都体现了一种严肃的社会政治理想。表面上的个性化的审美关系，实际上是通过审美价值取向的选择这条看不见的纽带，使人通过审美价值加入到社会的道德关系、政治关系和所有其他相关的社会关系中去。个体的审美价值取向反映的是具一定社会文化特征的审美关系。

---

① 参阅修海林：《“人”与“艺”：中国传统音乐教育两种体系的启示》，载《音乐研究》1994 年第 2 期；《文化环境与音乐教育问题》，载《高校理论战线》1995 年第 8 期。

无论从何种角度来看，审美价值取向的建立本身必然具有道德价值。这也是中外美学思想史上许多哲学家、思想家坚决主张美育和道德教育不可分割的主要原因。在这方面，历史上尼采与高尔基对于美与道德的关系认识的强烈反差，可以为我们提供一种认识的参照。在尼采那里，艺术的“道德教育”价值被视为“废习古董”[①]，当我们了解尼采的审美价值很重要的一个特征是立足于生物学价值时，才会明白尼采的要求不仅意味着取消道德价值，实质上也是取消了一切与道德价值相关的审美价值。而当高尔基意识到新的社会主义伦理学的产生时，则提出了“美学是未来的伦理学”[②] 的口号。这不仅意味着未来的道德是以伦理的审美化为前提，也意味着未来的审美同样是以审美的伦理化为前提，在这里，审美价值与道德价值是有机联系在一起的。当然，并非所有的道德都能获得审美价值，但是，能够称得上具有审美价值的，道德价值必在其中，这是由美的价值属性决定的。

审美教育之所以要强调与道德价值的有机联系，从审美教育的特殊性来讲，也是因为审美的对象必须具有具体可感的形式，而这种可感形式的存在相对于道德观念的稳定存在，是短暂的。这是审美价值和道德价值最重要的区别之一。因此，就像《乐记》谈到具有审美教育功能的“乐”的存在时所说的，“乐者，德之华也”(《乐象篇》)，“乐”的艺术表现形式，只有攀附在道德的枝干上，才能展示其花朵的美丽，使它的可感形式具有长久的生命力。从这点来看，体现有个性和创造能力

---

① 参阅尼采：《悲剧的诞生》，三联书店 1986 年版第 99 页。

② 高尔基：《论作家》，莫斯科 1928 年版第 304 页。

的艺术作品，其生命力的长久，也是与在审美关系中形成的审美价值取向相关的。虽然在现实生活中，审美价值与道德价值并不总是相适应的，但是，作为一种原则，作为一种必须具有的主动选择性，在反映一定的社会集团利益和要求的审美教育中，我们应当追求审美价值和道德价值的统一。

在审美教育中，越是具有精神性的审美对象，就越是具有道德的意义。即使是在一些似乎属于艺术形式范畴的东西，其创作也并非与审美价值的取向无关。在具有个性的艺术创造能力的展示中，审美价值同道德价值的脱离，经常容易导致的是艺术的非审美化。在艺术创造中，有才华、技术性强并不就等于是美的。艺术创造行为本身也具有一定的、与人的审美需求相关的道德价值。能够称得上是审美的艺术创造，就必定是合乎人道的、是与人的审美需求相吻合的，从而也是具有道德价值的，例如人们对和谐美的追求，就可以说是一种具艺术伦理学意义的审美需求。如果把非和谐的丑当成美，也就等于失去了对于美的价值需求。如果一个艺术家在创作中丝毫不考虑接受者的普遍需要，对于他所应当负有的社会责任来讲，显然是非道德的。从艺术教养、素质的角度来看，在艺术审美鉴赏中表现出来的审美情操，也具有道德的意味。这方面，艺术情操上的卑俗化恰恰是道德颓废最确切的征候。

2. 美育的基本功能之二：审美能力的培养及实施途径

作为美育基本功能之一的审美能力的培养，主要指的是人的审美创造能力的培养。在审美创造中，人的所有与审美相关的精神能力（包括人的感觉、情绪、想象、联想、意志、理智等），都在审美情感体验中有机地结合在一起。审美教育中人的创造能力的培养，是贯穿在包括艺术教育在内的各种教育

行为中的。而通过审美教育发展起来的人的审美创造能力，在各个创造领域都是必不可少的。无论是在科学技术领域还是在艺术领域，人运用“美的规律”进行创造本身，就体现了一种美，其意义在于：当人们有意识地在教育领域通过审美教育在各方面开发人的创造性才能，那么，这种创造活动就能为人类的发展和社会的进步不断提供支持。尤其是当社会的科学技术越是快速地发展，对人的素质提出越来越高的要求时，就越是要求培养能够运用“美的规律”进行创造性劳动、具有较高素质的人才。

仅仅一般性地强调审美能力的培养，这在今天的教育工作中，已经是远远不够的了。这方面，如何掌握美的规律、运用美的规律来进行审美能力的培养，已成为所有教育工作者在各自的工作岗位上具体的攻关目标。因此，在各种科学技术知识高速发展的今天，当教育要担负起将人类以往的宝贵知识财富通过教育行为的浓缩，将其传授给下一代时，在教育中运用“美的规律”将这些知识更多、更快、更好地传授给下一代，已经是一个具有重大实践意义的教育学课题。

在德、智、体等方面的教育实践过程中，都有一个培养、发展其审美能力的问题。这就要学会懂得如何运用“美的规律”。要在教育中“按照美的规律制造”对象，就要在教育过程中主动地建立美的形态。建立外在的、可以感知的美的形态的真正目的，是为了建立内在的审美心理结构。外在的美的形态，实质上就是在社会实践中建立起来的、内化了的审美尺度的外化，也是人的本质力量的反映。当然，作为教育过程中选择应用的美的形态，其表现形式是多种多样的，但是有一点，它必须一方面是对人类已有成果的浓缩，另一方面也要选

择可感可知、体现“美的规律”的表现形态。

例如，在学校德育活动中，结合革命传统教育演唱的《黄河大合唱》、《义勇军进行曲》一类歌曲，由于歌曲本身高度浓缩着民族解放斗争时期最有代表性的社会思想情感，并且，乐曲强烈的情绪感染力与鲜明的民族风格、乃至音乐形态本身具有的美的结构，均使得这一教育行为产生很好的效果。这就是在德育中运用了“美的规律”的结果。从实践中看，这类教育行为的意义还远不限于此，它甚至还会潜移默化地影响到青少年音乐审美趣味以及文化价值观念的培养和建立。美育与德育的结合，或者说赋予德育以美的形态，既可以使德育变得更为活泼生动，又可以使美育有了道德的核心而不失其本。

在智育的（例如数学）的教学中，当一个老师善于在教学中将作为人类知识结晶的自然科学定律，通过简洁、合乎逻辑而又易于传达和理解的解题方式传授给学生，并使学生从不断的习题练习中获得一种自由感时，应当说是寻求到了一种合乎“美的规律”的教学方式。并且，在这个成功的教学过程中，当体现着“美的规律”的科学定律已经内化为学生智力结构的一个部分时，这也就是美的智力结构的建立。应当说，受教育者对这类科学定律以合规律地、自由的运用，反映的正是一种合乎美的规律的内在尺度的建立。

在技术美学领域，当人们运用“美的规律”对产品的外形进行设计时，发现尽管在产品的实际应用中，审美的因素通常只起到辅助的作用，但是，在一些时候，产品的美的形式是同产品的良好性能联系在一起的，例如现代飞机、汽车美的外形设计与其实用功能是有机地结合在一起的。在某种时候，对

产品美的外形的追求是与合理的结构、有效的功能甚至经济效益相一致的。因此,当教育者将这方面已掌握了的“美的规律”传授给学生并使其懂得如何运用这些规律投入设计时,这也意味着设计人才在此应用领域中审美能力的形成和拓展。

又如对于自然美的欣赏和领悟,也离不开欣赏者通过对“美的规律”的把握,在心中形成一种内化的审美的结构。一位艺术摄影家对自然美的把握之所以不同于常人,是由于他在审美实践中形成了自己特有的审美内化结构,并形成能够发现特殊的自然美的眼睛,具有自己特有的观察视角。当然,要完成一部美的摄影作品,还包括对在时间中变化着的光线以捕捉等其他一些“美的规律”的把握。

对音乐、美术作品的审美,更是依赖于审美内化结构的建立。马克思美学思想中一个被人引用最多的名言就是:“对于不懂音乐的耳朵,最美的音乐也没有意义。”[①] 能够欣赏美的音乐的耳朵,正是对欣赏者的审美能力这样一种本质力量的确证。而我们的艺术教育,就是在一种具有某种价值取向、符合一定价值标准的选择中,使受教育者获得能够欣赏美的音乐、美术作品的耳朵和眼睛,在他们的心中建立起能够接受并且欣赏这种艺术美的审美感受能力。

在教育行为中,运用“美的规律”来进行教学活动,其范围是多方面的,总的目的是培养人的审美能力,建立起内化的审美心理结构。但是在具体的操作上,就是要善于建立合乎“美的规律”的各种教育行为方式。这方面,各行各业的教育工作

---

① 马克思:《经济学-哲学手稿》(朱光潜译文),载《美学》第二期,上海文艺出版社 1980 年版。

者,可以充分地施展聪明才智,创造出多种美的教育方式来。实际上,在我们的教育工作中,是已经创造出许多合乎"美的规律"的教育方式的。在心灵美、语言美、行为美这些不同方面的教育中,教师们建立起了许多合乎"美的规律"的规范,例如:

举止要稳重祥和、谦逊大方;做事行为要有分寸,不要有傲慢蛮横的举止;谈吐要和气谦虚,不讲粗话脏话;要礼貌待人,会问好道别致谢,不骂人打架撒谎传播流言蜚语;写字要整齐清晰、书法要讲究美观,作业卷面要准确整洁;做健身操要姿势准确、节奏规整;衣着要干净整洁,具成良好的卫生习惯;自觉维护班级、学校环境的清洁卫生……

如果在这些方面都能建立起好的行为规范,把这些提高到"按照美的规律来制造"的高度加以认识,就会在学校教育中形成系统的培养美的行为方式、建立美的心理结构的立美教育方法。

以上所谈在各种教育活动中"按照美的规律来制造"教育对象,培养各方面的审美能力的例子,比起审美教育活动本身的丰富多样,仅仅是一种启发性的说明。其实,美育与各种教育活动的联系,有易于察觉的、表面的,也有不易于察觉的、深层的。例如在音乐教育中,通过一定的技能训练所形成的注意力培养,对于其他智力教育行为是一个明显的支持,这在儿童的成长发展过程中有特殊的功能;在艺术活动中建立起来的审美关系,作为人的精神能力,经常是同创造性能力的培养联系在一起的,而这些创造性能力在各个创造领域中是必不可少的;在语文教学中,学生的文学素养以及培养起来的形象思维,又可以通过想象、联想以至于情感体验等心理活动,在

艺术审美中产生作用,这方面,一位有素养的非艺术职业成员,其审美情感体验可以远比一位虽有技能,然而缺乏素养的职业艺术家要丰富得多;艺术教育中对人的创造性思维的培养,也能与逻辑思维的训练一起,对受教育者的素质培养和全面发展起到积极的作用;在科学领域的审美教育中,不仅科学创造的结果,并且科学家为追求科学真理所作出的艰苦努力和对事业的奉献精神,也体现了具有一定道德价值观念的审美内容,因其真实和富有感染力,从而为道德教育提供了生动的实例。……在这些无比丰富的教育活动中,发现和掌握、运用"美的规律"用以教育的实践,培养体现在人的各种素养方面的审美能力,并将这种审美能力化为促进各种教育活动的内在动力,使美育的实践真正上升到人类改造自然、改造社会的总体实践高度,正是每一位教育者的神圣使命。

3. 美育与艺术教育、技能教育的概念区分

对美育(aesthetic education)与艺术教育(art education)、技能教育(skill education)进行概念的区分,不仅是出于美育学科理论研究的需要, 更重要的还在于美育实践的需要。从学科的基础理论建设角度讲,如果构成学科基础理论的基本概念不准确或者含混不清,就会直接影响到学科理论体系的准确、严谨和完整。从美育的理论对于美育实践具有的重要指导作用来讲,理论的不完备,不仅来自于实践的经验得不到正确的总结,并且还会对美育的实践产生不利的影响。当然,一种被认为是正确的美育理论,必然来自于实践,并受到实践的检验。马克思关于"人还按照美的规律来制造"的思想,作为马克思主义美学的核心思想,正是从人类改造自然、改造社会的总体实践及其发展的角度来看待美的本质、美的存在和美

的历史发展规律。这也是我们进行美育理论研究的起点。

(1) 美育与艺术教育

首先需要开宗明义指出的就是,美育包含了艺术教育,但艺术教育远不是美育的全部内容。从美育的内容来说,就包括社会美、自然美、艺术美、科学美等方面的教育。无论是社会的还是学校的美育工作,都是如此。其次,仍然需要给以指出的是,在观念上将艺术教育等同于美育,在实践上带来的最大危害,就是重“艺”轻“美”。这不仅将美育的任务缩小到艺术教育范围,导致忽视美育在人的全面发展和培养、提高人的素质教育活动中的重要作用,无形中割裂了美育与包括德育在内的各门类教育的联系,甚至在艺术教育中以其重“艺”轻“美”的倾向淡化甚至削弱审美价值取向的建立这一美育重要功能,使学校艺术教育无法真正达到实行素质教育的目的。

审美教育是造就人的全面和谐发展,培养德、智、体全面发展的社会主义建设者和接班人的重要手段,这使审美教育具有一定的、明确的目的,是与道德教育相关的美的理想的教育。审美教育培育和形成人的审美意识。审美教育的基本功能是建立一定的审美价值取向、培养良好的审美能力。在美育活动中,不仅要培养起好的审美理想和审美趣味,并且还要形成丰富而主动的审美体验能力(例如对美的事物体验的敏感精微、想象联想的活跃与丰富、审美通感上的统觉力等)。审美教育运用一切能够唤起审美体验、影响审美趣味、培养审美理想的美的事物,而这些不仅存在于艺术活动中,并且也更多地存在于人的各种社会实践活动的方方面面。与此同时,审美教育还在一切审美领域培养起追求真善美、反对假丑恶的、具有明确价值取向的并具主动选择性的自觉行为。在建

立有中国特色的社会主义文化事业中，审美教育培养起与继承和弘扬中华民族优秀的历史文化传统，吸收人类文明发展的一切优秀成果相适应的审美文化价值观念以及相应的审美能力(包括创造力、鉴赏力等方面)。因此，美育是社会主义国家的一项重要教育任务。

由于审美教育解决的是对世界的审美关系。因此，审美教育在本质上是同所有教育行为都相关的特殊的教育行为。如果说，德、智、体各育的区分是对教育对象的各类素质从整体上以划分然后给以把握，而美育则是从一个特殊的角度(人对世界的审美关系角度)，对人的全面发展和素质教育以整体的把握。概括地讲，德、智、体各育体现的是整体的区分性，而美育体现的是整体的相关性。

审美教育的特殊性还在于它所运用的教育形式必须具备可感性，这也是艺术成为审美教育的重要手段的原因。但是，这种可感性并非是纯感性的，而是与人的本质力量密切相联的感觉力。就像马克思讲的“五种感官的形成是从古到今的全部世界史的工作成果”那样[1]，可以感受美的音乐的耳朵、美术的眼睛以及其他综合艺术感知力，体现的并非是一种对声的知觉能力，而是“证实自己为人的本质力量”的感官。这种“本质力量”的真正体现，就是“按照美的规律”指导社会实践，提出其改造社会、改造自然的美的理想和最终目的的美育实践。

因此，美育作为情感教育，是指的审美教育形式的可感

① 马克思:《经济学－哲学手稿》(朱光潜译文)，载《美学》第2期，上海文艺出版社1980年版。

性，但并非是说，美育仅仅归属于“情”。作为心理学研究对象的知、情、意三大心理领域，其中的“情”，曾经作为像蔡元培那样的教育家竭力提倡美育的主要理论依据。从心理学角度承认“情”这一领域的独特性，并从教育学角度看到这一领域与审美教育的关系，是有其独特的理论价值的。在西方美学史上，美学家也是从心理学角度，看到“知”相对于逻辑学，“意”相对于伦理学，于是创立了一门称之为“感觉学”或者“情感学”的学问“Aesthtics ”，并将它作为美学的学科名称。可是，正是美学的发展自身，早已打破了这种认识框架。美的本体论、认识论、实践论、价值论学说，以及美的社会学、伦理学、心理学等方面的研究也表明，这种与心理领域的对应和划分，是过于简单的。美学以及美育是无法仅归属于情的领域的。即使从心理学研究来看，审美意识的活动是依靠脑的知、意、情三个机能联合区的协同工作才实现的，把心理能力定位于某个脑区的时代早已过去。情感能够称之为审美情感，恰恰在于它与认知、意志等审美心理活动的密切相关。否则它仅仅是作为情感的外现形式——情绪而存在。[①] 情感如果没有心灵的精神附着，就仅仅是一种情绪。情感教育如果不是作为审美教育来对待，那么这种不具有审美教育意义的情感教育是没有教育价值的。这就是我们只能、而且必须从审美教育的意义上来谈情感教育的原因。在审美教育领域，情感教育并不是艺术教育的专利，而是活生生地渗透于德、智、体各育领域中的。

---

① 参阅修海林：《音乐审美中的情感情绪问题》，载《中国音乐学》1987 年第 2 期。

一种相当普遍的看法是，审美教育就是艺术教育。的确，由于艺术是对现实的审美关系最集中的表现。所以，艺术教育是审美教育的重要手段。并且，作为美育手段的艺术教育，也是与德、智、体各育互渗互补的重要手段，它是审美教育的重要组成部分。但是，就像我们在前面已经涉及到的，审美教育是在德育、政治教育、劳动教育、体育、卫生教育以及科学知识的教育等各个领域的实践过程中，实现审美教育的目的，促进对世界的审美关系。相对于艺术教育，其他教育工作过程中审美教育任务的问题及其经验还完全没有得到充分的研究和总结。

把审美教育仅仅归结为艺术教育显然是不正确的，这也是由美育的两种基本功能决定的。在审美教育中，必须注重培养人对生活本身的审美关系，建立起一定的审美价值取向。即使是审美能力的培养，也离不开此。如果审美教育解决的仅仅是人对艺术作品的关系，对艺术作品的欣赏、表演本身就能起到美育的作用，那么，在人类艺术杰作的积累不可谓不丰富的今天，为什么迄今美还没有能拯救世界？因此，我们将艺术教育作为实施美育、进行素质教育的重要途径，就是要通过艺术教育，建立起正确的审美价值观念，培养符合这种价值观念的审美能力。这也意味着作为美育的艺术教育，在其教育内容的选择上，是有一定的主动性与目的性的。这方面，是绝对不能以商业娱乐圈的趣好、倾向为导向的。

具有美的属性的艺术具有审美价值，但并不是所有的艺术都具有审美价值。艺术价值并不等同于审美价值。两种艺术教育的不同，其根本的区别在于审美价值取向的不同。从音乐教育体系的不同人文类型来看，以素质教育为前提的“育

人”教育(“人”体系)与以学艺为目的“艺能”教育(“艺”体系)的根本区别正在于此。在教育实践中抹杀这种区别的弊端,就是重“艺”轻“美”。

就美育、艺术教育、技能教育在美育实践中的关系来说,它们不是截然分开,而是有机地联系在一起的。在美育的前提下,三者是同一范畴的不同层次。从概念的界定讲,美育包含了艺术教育、技能教育,艺术教育包含了技能教育。但是,反过来讲,艺术教育并不就是美育。技能教育也不就是艺术教育。这是可以从实践中领会得到的。认为讲美育,就不要讲艺术教育和技能教育了,这是一种误解。反过来以为技能教育、艺术教育就是美育,则是一种曲解。例如单纯为了学艺的艺术教育,当它不具备美育的功能时,就不能称之为美育,只有作为美育实施手段的艺术教育,才是美育。否则,为商业娱乐圈服务的艺术教育也可以是一种美育了(这其中有审美价值取向的根本不同,但是不排除在某种特定文化环境中存在着艺术教育功能转化、改变原有文化功能的可能性)。总之,关于美育与艺术教育的区分,可以从内容与实施的范围、素质教育与艺能教育的区别、一定的审美价值取向这样三个方面来把握。

(2) 艺术教育与技能教育

从概念的区分来讲,艺术教育包含了技能教育却又不同于技能教育。其一,在艺术实践上,完美的、富有艺术魄力的音乐表现和缺乏感染力的匠人式的技能炫耀显然是不同的。在艺术教育中,仅仅掌握了娴熟的艺术技巧,远不是艺术教育的完成,只有当学生在掌握技巧的同时,赋予艺术的表现形式以生命,成为“有意味的”情感表现,才算是达到了预期的教育

目的。这是就艺术表现与技能的区别而言。其二,艺术教育还要使学生具备一定的艺术修养,其中包括与音乐的审美鉴赏密切相关的各种音乐的历史文化知识和美学修养,这些对音乐风格的理解以及表现,都是非常重要的。而这些在理解上,由于重“技”轻“艺”观念的影响,在教学中往往被排除在音乐的基本知识之外。

从艺术教育的实践来讲，在近代史上，无论是在欧美还是日本，艺术教育进入学校教育，最初是作为艺术训练导入教学过程,大都是作为实用技能来考虑应用的。音乐和绘画之所以从一开始就占据了艺术教育的几乎全部位置,不仅在于这两门视听艺术在各类艺术中的代表性,也在于它的技能训练要比之于其他艺术(例如戏剧等综合艺术),具有更容易投入教学分科训练的实用操作等特点。这也是学校艺术为什么很容易局限于“双基训练”(一般从狭义的角度理解为乐理、视唱练耳以及演唱、演奏方面的基本知识、技能训练)的客观原因。

在美育实践的前提下,所谓“双基”的训练(基本知识与基本技巧的学习),始终是需要的。音乐、美术都是技术很强的艺术学科。“双基”训练在艺术教学中具有很强的可操作性与实践性,是一种基本功的训练。并且,除了对“双基”训练必要性的认识,我们看到,在艺术教育实践中,一些“双基”训练本身也包含着发现艺术美构成的规律,以及对形式美的体验和表达。但是,我们也应看到,如果仅仅以一般艺术训练的要求来对待艺术教育,仅仅以一般知识学科(例如数学)的方式来进行像音乐一类技术较强的艺术学科的教学(这在习惯于基本功练习的学校教育及其教学观念影响下很容易成为技能训

练),而忽略了审美情感教育的特点,结果会使本来可以成为生动活泼的艺术教育变成一种枯燥无味的机械重复,甚至减弱了学生对艺术的兴趣,形成重“技”轻“艺”的不良倾向。所以,只有纳入美育轨道的艺术教育,才能完成包括“双基”训练任务在内的艺术教育任务。技能教育是艺术教育实施过程中的手段而不是目的,更不代表着美育工作的实现。

在理论与实践的关系上,为重“艺”轻“美”、重“技”轻“艺”从美学观念上提供支持的美学思想,就是源自西方的“自律论”美学思想。这种美学观念对我们今天美育实践的不良影响,是一个不可轻视的存在。它导致淡化和削弱美育的社会功能及其审美价值取向,否定美育在包括德育在内的各育中的存在,割裂艺术教育在美育实践中与各育的互渗关系,从而在美育实践的不同层面上形成重“艺”轻“美”、重“技”轻“艺”的不良倾向,与素质教育的要求相去甚远。

二、音乐的立美审美教育与人的发展

教育的目的在于育人,培育求真向善的新人。美作为合规律性又合目的性的形式,作为物质性与精神性的中介结构可以调节真和善的矛盾,使人类在立美、审美的活动中,由美导善、由美入真,掌握真以实现善。

美的规律与世界万物的发展规律有着内在的联系。人们对美的感受力、领悟力可以转化为追求真理、探求规律的把握力,转化为科学创造的直觉力。因此,许多科学家在探索真理的过程中,把美的法则与真的规律结合起来,从而产生了重大的科学创造成果。物理学家韦尔就认为他自己的工作“总是

力图把真和美统一起来”。[1] 爱因斯坦的广义相对论被行家称为“现有物理理论中最美的理论”。天体物理学家钱德拉塞卡在他的《美与真——在科学中的美学和动机》一书中指出：“一个具有极强美学敏感性的科学家，他所提出的理论即使开始不那么真，但最终可能是真的。”[2]

通过美育对个体与群体求美弃丑的审美心理结构的构建，可以使人类产生主动、自觉的立美需求和行为。于是主体本质结构应具有的“严密的逻辑和高尚的道德都会成为自然的结果”，[3] 真、善、美在社会的协调、统一亦能有效地实现。可见，贯穿于德育与智育之中的美育，内涵德育的目的和智育的规律的美育，应成为教育工程的指导原则。

1. 创造性实践能力的培育与社会生产力的发展

音乐立美和审美教育活动一方面使美育的三大功能通过音乐艺术领域的实践充分实现，使立美、审美主体在审美意识与审美能力上获得提高，尤其是音乐的立美、审美能力得到不断发展。另一方面，音乐的美育又可在大循环中与人类创造性实践能力的培育相接。“创造性实践能力是人类存在的本质所在”，[4] 是使人从猿过渡并有别于其他高级动物成为万物之灵的能力。音乐立美、审美活动中“严谨的规范化与自由的主动性”相结合正是“人类创造性的本质特征所在”。[5] 可

---

① 周义澄：《科学创造与直觉》，人民出版社 1986 年版第 322 页。

② 钱德拉塞卡：《莎士比亚、牛顿和贝多芬——不同的创造模式》，湖南科技出版社，1996 年版第 73、75 页。

③ 赵宋光：《论美育的功能》，《美学》第 3 辑，上海文艺出版社 1981 年版。

④ 赵宋光：《音乐美学通论》序。

⑤ 赵宋光：《生产力见地上的音乐教育观》，中央音乐学院学报 1995 年第 1 期第 3 页。

见，人类在音乐立美、审美活动中，可从根本上把握创造性的关键，提高创造性实践能力，从而使人类存在的本质结构达到一个新的水平。

人的创造性实践能力可分为物质生产力、精神生产力和教育生产力三个方面，音乐的立美、审美教育通过构建人的本质结构来促进这三种生产力的发展。

(1)音乐立美、审美与物质生产力

“物质生产力最富有活力的中枢，是人运用技术手段以调动资源改造材料的创造性活动。”[①] 物质生产力的提高、发展与物质生产的创造性活动是密不可分的。

音乐的立美、审美活动可以使人类的创造性思维、创造性操作能力有大幅度的提高。在音乐立美创造中，其音响结构的物质材料在自然音响中并无原生状态。音乐赖以发展、创造的物质材料比其他艺术的材料已有较多的主体实践性和创造性。在客体动态结构和主体情态结构转化为音响结构的创造过程中需要立美主体把握结构对应的丰富联想力，实现转化的出色联想和幻想力以及由此内外生发丰富情境、意境的想象力。在把内心意象外化为音响动态时，还需要立美主体的创造性操作能力。在表演的再创造中和审美的接受过程，音乐客体的辐射力可引起主体的广泛联想，在特定范围内的自由、能动的发挥，把音乐符号外化为音响动态的操作能力等。这都可促进立美、审美主体的创造思维和创造性操作能力的发展，当这些能力成为物质生产的创造力时，我们就可以

---

① 赵宋光：《生产力见地上的音乐教育观》，中央音乐学院学报 1995 年第 1 期第 3 页。

看到音乐美育在优化物质生产人员的素质和提高物质生产效率中的作用。

(2)音乐立美、审美与教育生产力

要把教育转化为生产力,发挥其培育人才、完成人类自身生产的功能,而不是使之变成自我抑制、产生异化的过程,就要调动参与教育活动的教育者和受教育者的能动性,诱发受教育者主动、积极地进行自我建构,让教育者在塑造他人的过程中同时塑造自己、不断优化自己的本质结构。还要让教师在"启发和调动学生在智力和非智力因素各方面自我构建的高度主动性的同时,把从人类文明成果中提炼出来的既合规律性又合目的性有普遍适用价值的典范模式传递给学生,使动力与范式结合交融,相得益彰"。[①]

在教育过程中,强调美育的中介作用、主导作用可以使规律的掌握与主观能动性的发挥相结合,而音乐的立美和审美对此功能可以体现得更集中、更充分。比如,音乐范式具有音响结构在时间中展现的有序性、不可逆性,建构原则的重复、对比、再现,变化统一规律的展现更鲜明、更丰富等特征。立美、审美主体从把握音乐范式的规律入手进而可以把握大千世界万物动态的运动、发展规律。音乐的多声部思维对主体立体思维的建构,音乐表演活动中音乐的抽象符号转化为音乐感性形态的操作,对多种感觉分析器同步综合运动能力的强化都可提高主体整体把握客体结构和规律的敏锐性。音乐范式的可操作性、音乐美动态的感染力可促进主体的创造兴

---

① 赵宋光:《生产力见地上的音乐教育观》,中央音乐学院学报 1995 年第 1 期第 4 页。

趣与诱发主体的创造动力，在音乐的美育中达到范式与动力的结合与交融，使主体在掌握对象范式的同时，亦完成本质结构的构建和优化。

(3)音乐立美、审美与精神生产力

音乐的立美、审美是一种艺术活动，属于精神生产范畴。随着科学技术的发展，其物质材料的运用、技术结构的掌握越来越呈现出多样化、复杂化的趋向。亦显现出它的较为复杂的精神创造特质。

音乐客体物质材料及其对象化过程的特殊性，要求立美主体在精神创造中，一方面需要形象思维、直觉思维与灵感思维的综合运用与协调统一。另一方面又需要掌握较为系统的难度较大的对象化技巧。在这样的实践中，立美主体的精神创造能力可获得充分的发挥与不断的提高。

同样，在审美再创造活动中亦因为其物质材料具有较强的主体创造性、非概念性和非视觉性，使审美主体可在音乐客体提供的形态、情态、意态基础上进入广泛联想、丰富想象的天地并要求主体有较强的通感能力。至于审美主体能否与音乐美的客体进行交流，能否获得美感，程度如何，就与审美主体精神创造能力的水平相关。因此，在音乐领域的实践中，更需要精神创造力，也更能激发精神创造力的释放和促进精神生产力的发展。

2. 音乐立美、审美教育的具体措施

(1)以美的音响环境、正确的鉴赏方法，培育主体高尚的丰富的审美趣味，发展主体感悟音乐美的听觉敏捷性，构建主体善于鉴别美丑的审美心理结构。

如今，电声技术的高度发展与多种传媒的合作、竞争，使

人们生活在无处不飞歌、无时不飘乐，音响充斥时空的环境。而不加选择、品味不高、缺乏审美价值的音乐形成的音响环境，对一代人形成的不良影响使其美丑不分，以丑为美。具有这样审美心理结构的主体又会与格调低下的东西一拍即合，创造与欣赏非美、丑恶的精神产品，形成恶性循环。离开了美，也就失去了到达真和善的中介。人类命运若掌握在这样一代人手中，后果不堪设想。

因此，要改善音响环境，增强音乐精品、中外音乐经典在音乐氛围传播的浓度，尤其是要扩大中国的传统音乐、民间音乐和当代创作的影响。学校、工矿、企业、商业、交通、旅游、医院、体育等部门的背景音乐应精心选择、制作，具有一定的审美价值，宣传和传媒部门更要有效地防止音响污染。

在系统传授音乐知识、技能的学校音乐课和业余音乐教育中，要提倡正确的鉴赏方法。目标是提高全民音乐素质和审美能力，应当把参与、听辨和鉴赏融合在欣赏过程中，从感性出发，充分调动学生的参与意识和听觉思维，让教与学、理性和感性、整体把握和具体感受、反复聆听相结合，使美的音响动态在欣赏者的心中萦回不息。

(2)普及合唱乐器教育，让立美主体在表演再创造的过程中，把握人类先进的审美意识与对象化的手段之结合点，不断提高自己的审美意识与能力。如奥尔夫教学方法的推广，可以提高少儿参与活动的积极性、听觉发展的可能性，又与少儿的生理特点和音乐水平相适应。再如少儿合唱团、少儿乐队的组织和训练，不仅可以提高少儿的音乐感受力、记忆力、理解力、想象力及多种器官协调运动的能力，还可以提高他们的艺术修养、文化素质和群体协作水平。

在当前钢琴热、学乐器的少儿不断增加的情况下，儿童在掌握乐器基本技能的基础上，不要以技斥美，在动作中消耗精力，在考级中磨掉兴趣。以至于不是追求对音乐美的感悟、对创造规律的自由运用，而是对技术要求的无奈屈从，使音乐美育异化成单一的意志锻炼和考验。

(3)在音乐创造中发展创造性思维与创造实践能力，是音乐立美、审美教育的一个重要方面。音乐创作不是作曲家的专利，用音响动态来抒发内在情感、外在感受的能力，可以有意识的从小培养。婴儿在母语与外语环境中成长，可以同时接受两种语言。少儿自幼训练多种表达方式，几岁可以咏诗、作画、谱乐。在大音乐家的传记中，我们亦能发现他们从小就有把一切感受迅速转化为乐思的能力，在国外的音乐教育中，也有实例证明儿童在课堂上参与音乐创造的积极性。

因此，在器乐课上培养儿童即兴演奏的兴趣并进行积极的指导，使他们把音乐范式的运用和主动、自由的创造相结合。在音乐课中有意识地训练学生用音响动态来表达感受的能力和思维习惯。比如，教师展示上句，学生哼唱下句；教师出动机，学生发展成8小节的乐段；看画配乐、用音乐讲故事等。开展这些活动的同时，教师要结合音乐知识的传授，相关作品的分析，使学生的音乐思维能力不断提高。而不是放任自流或停留在只玩不想的随意阶段。

(4)音乐伴随的综合性艺术活动

一是音乐与体态运动相结合。这既包括欧美各国流行的律动的推广，使之贯彻以人类的实践器官对审美进行把握的宗旨，并增强其民族的特色。也包括音乐与艺术体操的结合，让“民族传统体操的韵律结构同我们民族音乐的旋律节奏互

相配合起来”。[①] 还包括民族歌舞的复兴，在中小学、幼儿园里加强民族歌舞的学习、普及。这可以大大促进儿童身心状态的主动性、积极性与纪律性、协作性、规范性的相协和均衡。

二是音乐与诗歌、戏剧等艺术相结合。创作、排演儿童歌舞剧、配乐朗诵。让儿童在综合性的艺术活动中，由听觉表象引发语言表象和其他感觉表象的有序运动，使听觉、视觉、动觉等多种器官的综合运动协调一致并具有较强的联觉能力。

总之，通过一系列相应的音乐美育措施的实施，求真向善立美的一代新人将呼之即出，使对真、善、美的追求、实施与社会的发展真正统一起来，协调一致。

---

① 赵宋光：《改革国民音乐教育的九点建议》——在国民音乐教育改革研讨会上的发言。见《教育实践活页文选》第一集第122页，四川省陶行知研究会编。

后　记

合作写书是我们的夙愿。早在1985年漳州全国音乐美学会上，彼此"以文会友"，就有了这方面的意向和具体的计划。90年代初，曾作过类似的尝试，甚至完成了部分初稿。毕竟好事多磨，直到这本书稿的完成，我们的初衷才如愿以偿。正所谓"类同则志合，志合则力行，力并则事可行，功可成"也。在12年内，我们在各自的领域都进行了辛勤的耕耘，长期的积累、思索，不断的探索和感悟，为这本书稿的最终完成打下了坚实的基础。经历了12年的人生沉浮，志同道合、相互信任而又"切磨箴规"，向共同的目标奋进，这种创造的合力促进了学养的提高和理论构建的顺利实现。

该书作为我们对于一系列音乐美学问题以长期探索、研究的结果，集中了我们各自的优势，体现了彼此的互补。修海林在音乐史学、音乐美学以及音乐教育学与音乐心理学等方面的研究成果，罗小平在音乐心理学、音乐美学和比较艺术等方面的探索心得，都在此获得充分的展现和发挥。优势的互

补使理论构建在综合研究的基础上对音乐美的发展规律既有宏观、整体的把握,又有微观、深入的探究。论述的展开与理论的构建具有历史和逻辑的统一。

就本书的完成以及所取得的学术成果而言,需要特别指出的是,我们有一位一直给予我们很大支持和帮助的“场外指导”,他就是赵宋光教授。数年来,他一直和我们进行从理论框架到具体论点各方面的讨论。直到形成初稿后,赵先生仍通读全书,提出重要的看法和修改意见。如果说这部书著的出版,实际上已经意味着一个学派的形成,那么,本书作为学派的产物,既体现在赵宋光先生对它的强烈关注和严格要求,对重要理论观点提出的真知灼见,审稿中一丝不苟、逐字推敲的学术态度诸方面,也体现在他已有的超前的学术成果对我们的影响上。称学派而不避忌讳,正是看轻了一般俗见!同仁间以学术相结师友而无势利之交,有何忌讳可避!因此,凡志同道合者,见解相同者, 皆可谓同道、学派。此诚如《诗经·小雅·伐木》所歌:“嘤其鸣矣,求其友声。相彼鸟矣,犹求友声;矧伊人矣,不求友生?”

本书所体现的这个学派的四个基本特点是:人类性、综合性、超前性和实践性。人类性是指学派的研究和此书的撰写是以马克思主义人类学实践哲学为基础。我们始终关注人类发展的前途,把音乐存在、发展的小循环和人类生产实践的大循环相联系,在研究音乐美及音乐本体存在规律的同时,从整体上把握音乐与人类存在的关系及其价值意义。综合性是指学派的研究广泛汲取哲学、社会学、心理学、美学、文化人类学、物理学等学科的研究成果,在多学科综合研究的基础上寻求理论构建的结合点、突破点,使音乐美学研究摆脱单一学科

的狭窄视野，具有宏观审视的气势，以开放、求真的态度对待人类积累的精神财富和古今中外的优秀遗产，使理论的发展在多学科创造的交融中具有强大的生命力。超前性是指具有强烈关注未来的超前意识，具有顺应未来发展的趋势感，具有追求人类长远目标实现的责任感。对此，学派已形成共识，并把立足未来、关心人类发展的宗旨具体化为自己的实践。实践性是指理论的研究不仅与音乐实践相关，并且还与作为人类本质结构的审美心理结构的构建——审美教育的实践性成果，有着密切的联系，学派把塑造21世纪的新型劳动创造者作为美学实践之核心，其理论对美育的实践具有指导意义。

论著的写作从构思到完成历时三年，三易其稿。其中由修海林撰写导言和第一、二、三、四章，罗小平完成第五、六、七章，其中第七章的第三节是由两人共同完成。在写作过程中，我们共同构思整体框架，一起推敲某些观点以及概念使用的准确性，合作中既完全尊重对方的思考，又直言不讳地提出自己的意见。一方面相互支持、启发，在充分的探讨中产生创造的灵感和正确的思路，另一方面又严格把关，在争论、批评、鉴别中完善全书的写作。当然，这本书的出版，虽然预示着一种新的方向，但也仅仅是个起点而远没有终结。书中提出的不少问题，仍有待于更为深入的研究，有的理论还需要不断完善。为此，在本书出版之后，我们真切地期待着读者的批评、指教，同时也希望同道者、后继者在这一呈开放性的“学派”成果的基础上，更上一层楼。我们更希望，美学的理论能化为美学的实践，更希望从事音乐审美教育的同道者，能与我们一起，真正从美育的实践上推动这一事业有所发展。这方面，应当做的和可以做的事，实在是太多了！

音乐美学的学科体系，基本上由历史学的、哲学的、心理学的、社会学的音乐美学诸内容构成，其中任何一个方面的研究，都是可以成书的课题。由于本书以相当充实的篇幅展示了这些方面的研究成果，因而使得本书成为我国第一部真正具有“通论”意义的音乐美学专著。从其应用价值来看，由于我们均从事多年的音乐美学教学，所以我们也是有意识地将此书作为一部“教科书”来撰写，而这些内容在专业音乐院校与师范院校、教育学院相关课程的长期讲授中，也都收到了很好的教学效果。我们重视美育的实践，因而尤其希望本书能在各类美育实践中发挥更好的作用。

我们最后还要特别说明的是，如果说该书的完成是多年积累、合力研究、优势互补、共同努力的结果，那么它的顺利出版，就一定要感谢上海文艺出版总社副社长兼上海音乐出版社常务副总编王秦雁和责任编辑方立平，其中方立平先生从一开始就表示了对这一学科基础理论建设的重视态度，他们的支持，成为本书最终成稿最直接的社会助动力。他们把出版作为促进文化教育事业发展重要动力的非凡见识，在今天尤为可贵。我们为出版界还有这样一批有眼光、有学养的文化教育助产士而感到无比的欣慰。

展望21世纪，我们期待文化理性最终将取代经济理性使人类的发展处于更合理、更有序、更协调的生态环境和社会环境中。人类对真善美以永恒、真挚和热情追求的价值取向，终将会使人类在取得巨大物质文明的同时，在处于包含一切生命进化的自然进化和宇宙进化中，在努力以美的规律创造世界乃至塑造人自身的社会实践中，达到现代人文意义上的“天人合一”。我们今天在个体的生命发展和群体的社会发展的

所有方面所做的一切努力，都将作为文化的积累，给下一代新的文化及其生命形式积蓄新的动源和带来新的动力，这将促进人类向更高层次生存形式的发展。

在人类为迎接新世纪到来而由衷发出的欢乐声中，美育的实践将以何种姿态面向未来？这恰恰需要以更为冷静的理性态度审视过去、今天和未来。从古希腊哲人到马克思，从先秦的孔子到蔡元培，初衷的美好理想和追求虽然至今仍在激励着今天的有识之士，然而初衷的美好却也往往短暂甚至脆弱。百年中国，因社会处于激烈变革而唤起几代人的理性精神，背负社会使命，致使美的实践带有鲜明的社会功利性，并由此取得了很大的成就。而当美的实践后来一度成为政治的附庸而违背了美的规律时，因了某种“反作用力”认识的偏颇，人们于是转而津津乐道于审美的无功利目的性和无利害关系。而在商业化的文化潮流中，相当一些所谓的“美育实践”却是“跟着感觉”走向艺能教育，或求得应试加分的资本，或成为商业文化的附庸，或仅仅成为谋生之道，从而失去了初衷的美好理想而放弃了目标与方向的选择，忘记了美的实践的根本使命、也是最大的功利价值——通过美育提高人的创造性实践能力，真正促成人的全面发展。能不能完成这种超越，这将是“新世纪”音乐美学以及美育实践能否真正有所建树的关键所在。

作　者

1997 年 3 月

主要参考书目

《中国美学史资料选编》,中华书局,1980年版。

胡经之主编:《中国古典美学丛编》,中华书局,1988年版。

伍蠡甫主编:《西方文论选》,上海译文出版社,1979年版。

《西方美学家论美和美感》,商务印书馆,1980年版。

《西方哲学原著选读》,商务印书馆,1981年版。

李泽厚、汝信主编:《美学百科全书》,社会科学文献出版社,1990年版。

朱光潜:《西方美学史》,人民出版社,1964年版。

鲍桑葵:《美学史》,商务印书馆,1987年版。

凯·埃吉尔伯特、赫·库恩:《美学史》,上海译文出版社,1989年版。

沃拉德斯拉维·塔塔科维兹:《古代美学》,中国社会科学出版社,1990年版。

马克思:《经济学－哲学手稿》(朱光潜节译本),《美学》第2期,1980年版。

黑格尔:《美学》,商务印书馆,1981年版。

斯托洛维奇:《审美价值的本质》,中国社会科学出版社,1984年版。

苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社,1986年版。

劳承万:《审美中介论》,上海文艺出版社,1986年版。

叶朗主编:《现代美学体系》,北京大学出版社,1988年版。

蔡仲德译注:《中国音乐美学史资料译注》,人民音乐出版社,1990年版。

何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社,1983年版。

何乾三、叶琼芳等译:《音乐美学》,中国文联出版公司,1984年版。

卓菲娅·丽莎:《音乐美学新稿》,人民音乐出版社,1992年版。

赵宋光:《音乐美》,湖北教育出版社,1996年版。

修海林:《古乐的沉浮——中国古代音乐文化的历史考察》,山东文艺出版社,1989年版。

修海林:《中国古代音乐教育》,上海教育出版社,1997年版。

罗小平、黄虹:《音乐心理学》,三环出版社,1989年版。

罗小平编著:《音乐与文学》,人民音乐出版社,1995年版。

罗小平、黄虹编译:《最新音乐心理学荟萃》,中国文联出版公司,1995年版。

本书原为“广东省高等学校人文社会科学研究规划项目”，现由上海音乐出版社出版，谨向全国各高等院校推荐。